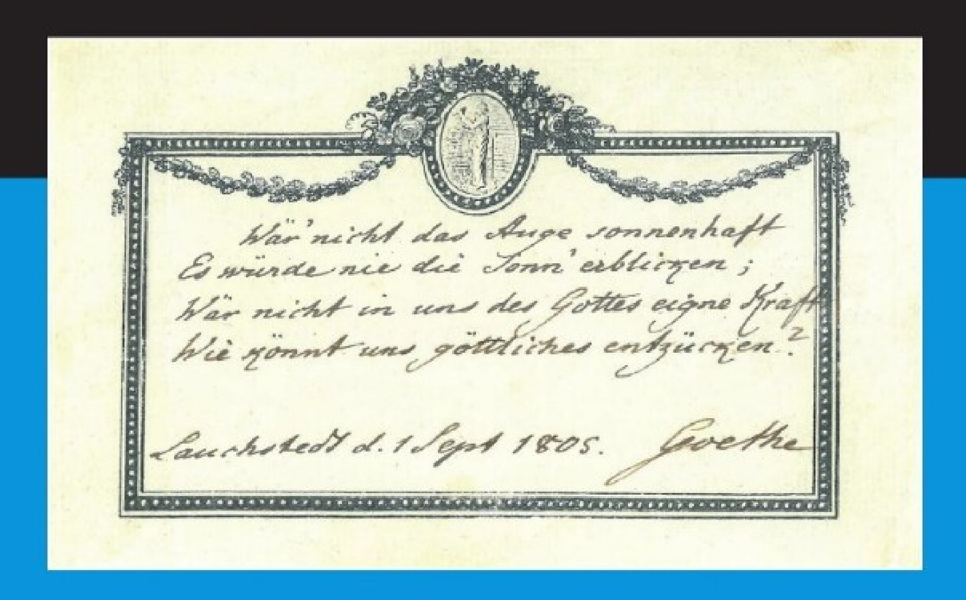


Sammelband

László Tarnói

Schnittpunkte

Band 2


Wär nicht das Auge sonnenhaft
Es würde nie die Sonn' erblicken;
Wär nicht in uns des Gottes eigne Kraft
Wie könnt uns göttliches entzücken?

Lauchstedt d. 1 Sept 1805. Goethe

Studien zur Germanistik und Hungarologie





LÁSZLÓ TARNÓI

SCHNITTPUNKTE

BAND 2

L'Harmattan Hongrie

Collection Károli

Collection dirigée par Enikő Sepsi

ISSN 2062-9850

LÁSZLÓ TARNÓI

SCHNITTPUNKTE

BAND 2

STUDIEN ZUR GERMANISTIK
UND HUNGAROLOGIE

Károli Gáspár Universität der Reformierten Kirche in Ungarn
L'Harmattan Verlag • Éditions L'Harmattan

Budapest • Paris
2021

Herausgegeben von József Fülöp
Lektoriert von Heide Bakai-Rottländer

Verlagsleiter: Enikő Sepsi, Ádám Gyenes, Xavier Pryen
Serieneditor: Enikő Sepsi

1. Auflage 2021

Károli Gáspár Universität der Reformierten Kirche in Ungarn
Kálvin tér 9.
H-1091 Budapest, Hungary

L'Harmattan Verlag
Kossuth Lajos utca 14–16.
H-1053 Budapest, Hungary

L'Harmattan France
5–7 rue de l'Ecole Polytechnique
75005 Paris

ISBN 978-2-343-23032-0
DOI: https://doi.org/10.56037/978-2-343-23032-0
Bücher können zu günstigen Preisen bestellt werden bei
L'Harmattan Könyvesbolt
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.
Tel.: +36-1-267-5979
harmattan@harmattan.hu
www.harmattan.hu
Librairie internationale
16 Rue des Écoles, 75005 Paris
librairie.internationale@harmattan.fr
www.amazon.fr

INHALT

Poesie trostloser Verzweiflung: Theobald Ho(e)ck von der Bosheit der Welt . . . 9
Zugänge zum Dichter . . . 9
Theobald Ho(e)ck und sein *Schönes Blumenfeldt* . . . 13
Versuch einer motivtypologischen Gliederung der Ho(e)ck'schen Poesie . . . 15
Von der Welt Hoffart und Boßheit – Summarische Verdichtung der Ho(e)ck'schen Motive . . . 22

Kosmische Metaphern der verlorenen Zuversicht in der deutschen Barocklyrik . . . 27
Die kosmischen Entdeckungen der frühen Neuzeit und die Unterschiede ihrer literarischen Rezeption in Deutschland vor und nach 1720 . . . 27
Das zunehmende Interesse für die kosmologischen Entdeckungen im deutschen Sprachraum . . . 29
Poetische Zeugnisse der Anerkennung der modernen kosmologischen Forschungsergebnisse im 17. Jahrhundert . . . 32
Die Metapher als „Königin" der poetischen Figuren in der deutschen Barocklyrik . . . 36
Metaphorische Verallgemeinerung barocker Weltverachtung . . . 39
Kosmische Metaphern der „beständigen Unbeständigkeit" . . . 41

Du hast für uns das rechte Mass getroffen – Goethes Lyrik am Anfang des ersten Weimarer Jahrzehnts . . . 49

Romantisches und Sentimentales im Kontext eines merkwürdigen Schiller-Liedes aus den hochklassischen Jahren . . . 73

Schillers *Räuberlied* und seine Varianten auf fliegenden Blättern . . . 89

Goethes *An Schwager Kronos* in einer Adaptation von 1800 . . . 111
Goethe und der Verfasser der Adaptation . . . 113
Die *Kleinen Schriften* . . . 116

Textvergleich 1: Das Einsiedel-Gedicht und sein Vorbild 118
Textvergleich 2: Die Lexik 119
Textvergleich 3: Die stilistisch-poetische Formensprache 124
Textvergleich 4: Kontroverse Ideen 126
Textvergleich 5: Einsiedels Positionen im Kontext
seiner drei Gedichte 127

Wirklichkeit und Modelyrik um 1800:
Das Dilemma zwischen Engagement
und Unverbindlichkeit 131
Politisches Engagement für und wider die „Weltregierer“ 131
Die politische Wende in der Modelyrik 132
Politische Unverbindlichkeit – poetischer Anachronismus(?) 137

Schillers letzte Gedichte im Kontext
zeitgenössischer deutscher Lyrik 143
Die moderne Trennung von Wirklichkeit und Poesie
in Schillers letzten Gedichten 143
Verfremdungsmetaphern in Schillers Lyrik von 1795 143
Die fliehende Utopie 145
Schillers Spätlyrik in literaturhistorischen Handbüchern 148
Antike-Thematik in Schillers letzten Gedichten 149
Die Aufwertung der Poesie und der neu interpretierte
Begriff der Freiheit 151
Veränderungen in der Antike-Rezeption
und die moderne Vergangenheitsorientierung 153
Der relativierte Zeitbegriff und der entleerte Raum 156
Die Metaphorik der „erschütterten“ Gegenwartsbeziehungen 159
Die literaturhistorisch repräsentative Dichtung
und die Empfindsamkeit 162
Wirklich ist es allerliebst / Auf der lieben Erde –
Die gehaltstypologische Sonderstellung
der Goethe’schen Lyrik (1800–1804) 164

Versuch eines Porträts des Gelehrten
und Wissenschaftsorganisators Robert Gragger 173
Die *Bibliographia Graggeriana* und ihr lebendiger Geist 173
Die Jahre der Bildung 176
Begründung, Ausbau und Blüte der modernen
Auslandshungarologie in Berlin (1916–1926) 183
Tagespolitischer Exkurs: Robert Graggers Berliner
Kossuth-Broschüre 191

Die öffentlichen Vorlesungen 200
Die letzten Jahre 202
Liste der von Paul Kárpáti veröffentlichten Manuskripte aus der Handschriftensammlung der Berliner Fachbibliothek für Hungarologie 204

Marginalien in einem Gedichtband von János Kis 209

Der nachgedichtete Nachdichter – Árpád Tóth deutsch 219

Die Friedensbotschaft des Miklós Radnóti – deutsch 239

Begegnungen mit der deutschen Literatur der Goethezeit im Königreich Ungarn (Rezeptionshistorische und -theoretische Fragmente) 267
Von der Vielfalt der Zugänge zu literarischen Werken und Werten 267
Die Rezeptionsoffenheit der Ungarn für die deutsche Literatur der Goethezeit 273
Einschlägige Beiträge des Verfassers zur Rezeption der deutschen Literatur der Goethezeit in Ungarn bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts 298

*

Wege. Ein Essay 301

POESIE TROSTLOSER VERZWEIFLUNG: THEOBALD HO(E)CK VON DER BOSHEIT DER WELT[1]

Zugänge zum Dichter

Theobald Ho(e)ck – nach dem Anagramm auf dem Titelblatt seiner Gedichte *Othlebad Öckh* – soll mit seinem Lyrikbuch „die erste gedruckte Liedsammlung *eines* Dichters in der deutschen Literatur" veröffentlicht haben.[2] Schon deswegen müsste ihm, zumindest im deutschen Sprachraum, besondere Aufmerksamkeit entgegengebracht werden. Umso beachtenswerter ist darüber hinaus, dass dieser Dichter, als erster in der Geschichte der deutschsprachigen Lyrik der frühen Neuzeit, die damals geltenden modernsten Tendenzen der europäischen Poesie einheimisch zu machen versuchte und gleichzeitig in der Lage war, die neue Formen- und Ideenwelt bei aller Anfänglichkeit des bislang unbekannten verbalen Ausdrucks auf eine höchst authentische Weise nachempfindbar zu gestalten. Er schuf damit eine in der Geschichte der deutschen Literatur bis dahin unbekannte lyrische Attitüde, die sich in den darauffolgenden 120 Jahren mehr oder weniger in der ganzen Dichtung des deutschen Barock durchsetzte.

Seine merkwürdige Karriere führte ihn in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts bis in das höfische Leben der kaiserlichen Residenz zu Prag und ab der Jahrhundertwende, als seine Gedichte erschienen waren, auch in das Sekretariat des Peter Wok von Rosenberg[3] im südböhmischen Krumau,[4] wo man protestantische Interessen vertretend eben emsig daran arbeitete, die neuen, sich fieberhaft verändernden politischen Verhältnisse in Deutschland mitzubestimmen. Demzufolge musste der 1602 geadelte Sekretär im Rosenberg'ischen Dienst mehr oder weniger direkt beim Zustandebringen der Protestantischen Union im Jahre 1608 seine Rolle gespielt haben.

Der Weg vom Geburtsort, dem verhältnismäßig kleinen Limbach bei Homburg (damals unter pfälzischer Hoheit) bis zur Kanzlei in Prag bzw. von der reformierten Klosterschule im naheliegenden Hornbach bis an den Krumauer Hof, wo sich der bereits geadelte Theobald Ho(e)ck gleichzeitig für Weltpolitik und Weltliteratur einsetzte, scheint unter den damaligen Verhältnissen nicht nur geogra-

[1] Studie von 2009, verfasst in Saarbrücken, erschienen in „Zwischen-Bilanz. 20 Jahre Germanistik in Szombathely", gewidmet dem Begründer und Leiter des Lehrstuhls für Germanistik, Lajos Szalai. Szombathely: Savaria University Press, 2009, S. 269–284. (= Acta Germanistica Savariensia, Bd. 11)

[2] Geschichte der deutschen Literatur. 1600 bis 1700. Hg. u. verfasst von einem Autorenkollektiv. Berlin: Volk und Wissen Verlag, 1962, S. 67.

[3] Auf dem Titelblatt der Gedichte von Ho(e)ck sind Dienst (Sekretär) und Dienstherr (Rosenberg) gleichfalls mit einem Anagramm verschlüsselt.

[4] heute: Česky Krumlov

phisch äußerst lang gewesen zu sein. Ob wohl irgendeiner seiner zeitgenössischen Landsleute damals außer ihm einen ähnlichen Aufstieg habe leisten können?

Auch weiß ich nicht, ob in Limbach und Hornbach dieses bedeutenden deutschen Dichters auf irgendeine Weise heute gedacht wird. Ich sinniere nur darüber, dass in Saarbrücken, in der derzeitigen Landeshauptstadt, nur wenige Kilometer von den beiden Ortschaften entfernt, wo ich nun meine Anerkennung über ihn und sein Werk in Worte zu fassen beginne, nicht nur der Name Johann Fischarts im Straßenverzeichnis fehlt, wie darüber kurz zuvor bereits Ralf Bogner berichtete,[5] sondern auch der des Limbacher Zeitgenossen.

Schlimmer als dies ist allerdings, wie man mit diesem begabten Dichter und den unverwechselbaren poetischen Qualitäten seiner Lieder in den deutschen Literaturgeschichten und Anthologien umgeht – bzw. *gar nicht umgeht oder ihn geradezu umgeht*! Man kann sich eigentlich des Eindrucks kaum erwehren, dass man ihn in den letzten drei Jahrzehnten mit den entsprechenden ‚Leerstellen' in den germanistischen Handbüchern, d. h. wo es ihn gar nicht gibt, aus dem kulturellen und literarischen Bewusstsein der neu heranreifenden Generation ganz und gar auszuklammern versucht. Zu diesen Büchern gehören leider auch solche imposanten Literaturgeschichten, die heutzutage in der Germanistikausbildung nicht ohne Grund hoch frequentiert sind, wie z. B. die jeweiligen ersten Bände der *zehnbändigen* Münchner DTV-Ausgabe[6] und der dreibändigen Tübinger Literaturgeschichte.[7] Aber selbst im Bestseller der germanistischen Ausbildung, mit dem Titel *Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk* sucht man vergebens nach Theobald Ho(e)ck,[8] wobei einem sofort klar wird, dass dies auch nicht anders sein kann, allein schon deshalb, weil in diesem Band im Gegensatz zu unserem herkömmlichen Wissen das auf dem Titelblatt vermerkte 17. Jahrhundert erst mit 1620 beginnt. Aber wozu fange man denn damit früher an, wenn einmal laut der Herausgeber in den ersten zwei Jahrzehnten – etwa vor Georg Rudolf Weckherlin und Martin Opitz – in der Geschichte der deutschen Literatur an persönlichen lyrischen Leistungen überhaupt nichts Nennenswertes geschehen sei? Schließlich, was einen besonders schmerzen dürfte, selbst die breitesten Schichten von Literaturinteressenten ansprechende Reclam-Reihe *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*[9] will von dem Pfälzer/Saarländer Dichter nichts wissen.

[5] Bogner, Ralf u. Frenk, Joachim: Geschichtsklitterung oder Was ihr wollt? Fischart und Shakespeare schreiben in frühneuzeitlichem Europa. Universitätsreden Nr. 74. [Saarbrücken:] Universität des Saarlandes, 10. Dezember 2007, S. 11.

[6] Borries, Ernst u. Erika: Mittelalter, Humanismus, Reformationszeit, Barock. In: Deutsche Literaturgeschichte. Bd. 1, München: DTV, 1991, 431 S.

[7] Vom Mittelalter bis zum Barock. In: Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 1. Hg. v. Ehrhard Bahr. Tübingen: Francke Verlag, 1987, 448 S.

[8] Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk. Hg. v. Harald Steinhagen u. Benno von Wiese. Berlin: E. Schmidt, 1984, 983 S.

[9] Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Bd. 3 u. 4, Stuttgart: Reclam, 1975–1976, 372; 352 S.

Möglicherweise ist es auch besser so. Denn gedenkt man seiner irgendwo, so wird meistens zwischen insgesamt drei bis vier Sätzen eine einzige (die dritte) Strophe aus dem Gedicht *Von Art der deutschen Poeterey* zitiert, in welcher der Wille zur Innovation der deutschen Poesie bekundet wird. Da geht es aber kaum um Theobald Ho(e)ck, sondern eindeutig um die Einleitung zu dem ein Vierteljahrhundert später verfassten Buch von Martin Opitz.[10] Allein der Titel des Ho(e)ck-Gedichtes ermutigt wohl dazu, die größere zweite Hälfte der Überschriften ist ja in beiden Fällen sogar identisch – auch das „y" am Ende, was allerdings, wie viele andere Merkwürdigkeiten der Ho(e)ck'schen Orthographie bzw. der angeblich „schlecht überlieferten Texte" manchen Autoren obendrein ein Dorn im Auge sein kann.[11] Hinzu kommt dann der mit Vorliebe zitierte Text des Gedichtes, der, wie es heißt, „schon durch seine Unbeholfenheit"[12] die Notwendigkeit des epochalen Werkes von Martin Opitz verdeutliche. Mit anderen Worten leuchten also hier ausschließlich die Strahlen des später vom Palmenorden „Gekrönten"[13] – wobei im scharf durchzogenen stilistischen Kontrast des blendenden *Clair-obscur* umso mehr Schatten auf den aus der Geschichte der deutschen Lyrik ausgeklammerten pfälzisch-saarländischen deutschen Künstler fallen. Hätte man auch den übrigen 13 Strophen die gebührende Aufmerksamkeit entgegengebracht, so wäre eventuell auch aufgefallen, dass Ho(e)ck ebenda nicht nur von der Formnot der deutschsprachigen Lyrik *im Allgemeinen* berichtete, sondern wie später sein Nachfolger in der rhythmischen Gliederung der Verse die der deutschen Sprache geeignete Anwendung der „Pedes" verlangte, ja dabei sogar über Martin Opitzens Lehren hinaus auch das „Daktilum" und sogar das „Spondeum" zu „rühren" empfahl. Und Ho(e)ck bestand ebenda auch auf dem mit dem geregelten Rhythmus zusammenhängenden harmonischen Gleichklang der Reime, deren moderne Anordnung im 17. Jahrhundert gleichfalls

[10] Vgl. dazu Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 3. Zwischen Gegenreformation und Frühaufklärung: Späthumanismus und Barock. 1572–1740. Hg. v. Glaser, Horst Albert. Hamburg: Rowohlt, 1985, S. 367. Siehe auch Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 6., verbesserte u. erw. Aufl. Stuttgart / Weimar: Metzler, 2001, S. 109. Dementsprechend wurde auch das Textmaterial zusammengestellt. In: Das Zeitalter des Barock. Texte und Zeugnisse. Hg. v. Schöne, Albrecht. München: C. H. Beck, 1963, 1113 S.

[11] „Um Hock erfassen und würdigen zu können, müssen erst [...] Fragen geklärt werden: Welchen Anteil an den schlecht überlieferten Texten hat die Offizin, in der sie gedruckt wurden?" In: Newald, Richard: Die deutsche Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit. 1570–1750. München: C. H. Beck, 1967, S. 42 f.

[12] Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 6., verbesserte u. erw. Aufl. Stuttgart / Weimar: Metzler, 2001, S. 109. Siehe auch Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 3, S. 367. Für manche Leser der Gedichte von Th. Ho(e)ck in der Gegenwart mögen Inkonsequenzen bei der Textbearbeitung tatsächlich vielleicht etwas irritierend, eventuell sogar „unbeholfen" wirken. Freilich dürfte daran außer der stilistisch-formalen Bahnbrecherposition des Dichters auch der Setzer der Druckerei bzw. der Herausgeber im deutschsprachigen Osten um Prag nicht ganz ohne Schuld sein.

[13] Diesen Namen erhielt Opitz als zweihundertstes Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft.

in hohem Maße zur Virtuosität der strophischen Strukturen der deutschen Lyrik beitrug:

> Man muß die Pedes gleich so wol scandiren,
> Den Daktilum und auch Spondeum rieren /
> Sonst wo das nit würd gehalten /
> Da sein dReim gespalten /
> Krumb und voll falten.[14]

Gleichzeitig lehnte er das weit und breit übliche, aber den neuen europäischen Normen nicht mehr entsprechende „hinckets Carmen / ohn Füß uund Armen / Das zuerbarmen" sei, entschieden ab, wie auch deren Verfasser, die im Laufe der Zeit anachronistisch gewordenen Meistersinger. Schließlich verlangte bereits er vom Dichter im selben Lied mit wiederholtem Nachdruck gründliche Bildung und dadurch die Positionen des *poeta doctus,* der seine Kenntnisse in die poetische Praxis umzusetzen verstehe und den Traditionen der Renaissance folgend selbstverständlich auch im Besitz der griechischen und lateinischen Sprache und Kultur sein müsse. Diese merkwürdige ‚ars poetica' von Ho(e)ck könnte ohne Weiteres auch mit manchen anderen Gedichten aus seinem Liederbuch ergänzt werden, z. B. mit dem *An den Leser,*[15] wo er deutliche Trennlinien zwischen den von ihm vertretenen anspruchsvollen modernen Trends der Lyrik und denen der 1601 ausschließlich tradierten Schemata verpflichteten trivialen Unterhaltungsliteratur zieht.

Für die Interessenten gab es und gibt es zum Glück trotz alledem hin und wieder auch heute noch manche Zugänge zum Dichter. Vor vielen Jahren, noch in meiner Studienzeit, begegnete ich der Studie[16] und der dreibändigen Anthologie der Barocklyrik von Herbert Cysarz. Darin beeindruckte mich schon damals die moderne Beschaffenheit, des Ho(e)ck-Gedichtes mit der Überschrift *Von der Welt Hoffart und Bosheit.*[17] Auch der fünfte Band der Berliner Literaturgeschichte widmete dem Dichter im Jahre 1962[18] ein ganzes Kapitel. Zwar

[14] „Von Art der deutschen Poeterey" (8. Strophe), Saarbrücker Ausgabe (= Theobald Hock: Schönes Blumenfeld. Ausgewählte Gedichte. Frühneuhochdeutscher Text mit einer Version in moderner Schreibweise. Hg. v. Bernd Philippi u. Erhard Tänzer. Saarbrücken: Conti Verlag, 2007) 217 S., hier S. 44.

[15] Siehe in: Deutsche Gedichte. Eine Anthologie von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. II. Siebzehntes und achtzehntes Jahrhundert. Zusammengestellt v. Tarnói, László u. Vizkelety, András. 4. Aufl. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993, S. 21–23.

[16] Cysarz, Herbert: Barocke Lyrik und barocke Lyriker. In: Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Reihe Barock. Barocklyrik. Bd. 1. Vor- und Frühbarock. Hg. v. H. C. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1937, S. 9–88.

[17] Ebd., S. 109 f. Die analytische Besprechung dieses Gedichtes siehe am Ende dieses Aufsatzes.

[18] [– –]: Neue Inhalte und Formen in der deutschsprachigen Lyrik. Theobald Hoeck. In: Geschichte der deutschen Literatur. 1600 bis 1700. Hg. u. verfasst von einem Autorenkollektiv. Berlin: Volk und Wissen Verlag, 1962, S. 59–67.

enthielten sich dessen Autoren, wie dies damals in der östlichen Hälfte Deutschlands üblich war, nicht gänzlich der Strapazierung der Klassenkampftheorie, die im Zusammenhang mit der Lyrik von Th. Ho(e)ck besonders unpassend zu sein schien, dennoch war es doch recht informativ und man eignete sich auch damals als Adressat solcher Schriften einen hohen Grad an Versiertheit an, überflüssige Textpartien dieser Art mit einer Leichtigkeit zu überfliegen. Schließlich konnte man in den letzten Jahrzehnten – wenn auch nur recht vereinzelt – in Anthologien auf einige Ho(e)ck-Lieder stoßen.[19] Diese Fundstellen zählen jedoch zu den wenigen Ausnahmen und untermauern lediglich ebenfalls die Unschlüssigkeit der Literaturwissenschaftler beim Umgang mit diesem Dichter.

Theobald Ho(e)ck und sein *Schönes Blumenfeldt*

Tatsächlich viel versprechende positive Zeichen für bekannt werden, Verbreitung, ja sogar für die Erforschung des lyrischen Œuvres von Ho(e)ck wurden erst vor kurzem, im Jahre 2007 im Saarbrücker Conte Verlag gesetzt: Über 400 Jahre nach der Erstausgabe lassen nun Auswahl und Textgestaltung der geschmackvollen Saarbrücker Ausgabe nebst einer informativen Studie über den Dichter endlich die Hoffnung aufkommen, dass es mit den „‚Wellenlinien' zunehmenden und abnehmenden Interesses – bis hin zu einer ‚Rezeptionsverweigerung' in Sachen Hock", wie es in dem Nachwort zur Edition steht,[20] doch einmal vorbei sein könnte.

Liest man in dem Gedichtband *Schönes Blumenfeldt*,[21] so glaubt man vorerst kaum wahrhaben zu können, in welchem Maße die im deutschen Sprachraum bis dahin völlig unbekannte moderne, düster-pessimistische poetische Botschaft des Dichters dem anmutsvoll einladenden Titel der Gedichtsammlung widerspricht. Freilich soll bereits der Untertitel den Leser aufklären, dass diese Gedichte „Auff jetzigen Allgemeinen gantz betrübten Standt [...] gestellet" wurden, wie auch das Vorwort *An den getreuen Leser* keinen Hehl daraus macht, dass der Dichter „die schwartze Dinten doch in genere auß schwartzem leben oder Blut gefast" habe. Selbst das randglossierte Motto „Coeci versamur

[19] Siehe vor allem die DDR Reclam-Anthologie Nr. 682 der deutschen Gedichte aus dem 17. Jahrhundert mit dem Titel „Komm, Trost der Nacht, o Nachtigall" von 1977 mit insgesamt acht [!] Liedern von Ho(e)ck.

[20] Saarbrücker Ausgabe = Theobald Hock: Schönes Blumenfeld. Ausgewählte Gedichte. Frühneuhochdeutscher Text mit einer Version in moderner Schreibweise. Hg. v. Bernd Philippi u. Erhard Tänzer. Saarbrücken: Conti Verlag, 2007, S. 209.

[21] In vorliegender Arbeit zitiere ich Texte des Dichters, wenn nicht anders verzeichnet, nach dem Nachdruck des jeweiligen Originals in der Saarbrücker Ausgabe, d. h. nicht nach deren moderner Schreibweise ebenda. Die Entscheidung für die Schreibweise des Namens des Dichters (Höck/Hock) sei eine Sache deutscher Germanisten: Das Anagramm auf dem Titelblatt des Lyrikbuches weist auf den Umlaut, der allerdings von den Unterschriften des Dichters zu fehlen scheint.

in urbe", d. h. als Blinde treiben wir uns in der Stadt (in breiterem Sinne des Wortes: in der Welt) herum, lässt in den entsprechenden Textzusammenhängen mit Vorwort und Liedern bereits den Geist barocker Welterlebnisse in Deutschland aufkommen, wie man diesem etwa im Simplicissimus-Roman begegnen kann, nach dem der Mensch ohne Sinn und Zweck im Chaos der verdorbenen Welt herumgetrieben werde. Ho(e)cks Lieder konfrontieren ja ihre Leser wiederholt mit Gedanken, nach denen diese unsere Welt von Grund auf schlecht, unser Leben vollkommen sinnlos und die zwischenmenschlichen Beziehungen, welcher Art diese auch sein mögen, unverbesserbar verkommen seien. Ängste und Resigniertheit wechseln sich fortwährend ab, wobei sich ein breiter Themenkatalog trostloser Verzweiflung auffächert – mit Tod, Vergänglichkeit, kontinuierlichen existenziellen Problemen, ganz und gar fehlender Zukunftszuversicht, mangelnden oder entstellten sozialen Kontakten, gescheiterter Liebe etc. Mit einem Wort öffnen sich in den lyrischen Texten des Dichters immer wieder psychische Abgründe des menschlichen Lebens.

Diese frühbarocke[22] Weltverachtung des Theobald Ho(e)ck und seine bewusste Entscheidung für eine neue anspruchsvolle Formensprache in der Lyrik markierten um 1600 freilich nicht nur in der Geschichte der deutschen Literatur die damals moderne Wende; die neue Tendenz, die plötzliche Veränderung der lyrischen Attitüden machten sich in jenen Jahren in Europa weit und breit bemerkbar. Liest man z. B. in Kenntnis des *Schönen Blumenfeldt* die moderne deutsche Nachdichtung folgender (zwischen 1601 und 1606 entstandener) Verse des Ungarn János Rimay (1569–1631), so fallen gewiss die tendenz- und gehaltstypologischen Parallelen zwischen den Texten des deutschen und des ungarischen Dichters auf:

> Wie ein Garten, dessen Früchte
> Hagelschlag gemacht zunichte,
> wie ein altes morsches Haus,
> dessen Schindeldach verwettert,
> losgerissen und zerschmettert
> niederbrach im Sturmgebraus,
> eine Stätte, wo verdorben
> alles Gute und erstorben,
> so sieht diese Welt heut aus.[23]

[22] Der ursprünglich kunsthistorische Terminus „Frühbarock" wurde in den europäischen Literaturgeschichten des Öfteren auch als „Manierismus" auf die Literatur übertragen.

[23] Rimay, János: Wenn die Zeit voll Zwietracht ist.... (Ins Deutsche übers. v. Martin Remané). In: Vom Besten der alten ungarischen Literatur. Vom 11. bis 18. Jahrhundert. Hg. v. Klaniczay, Tibor. Budapest: Corvina Verlag, 1978. S. 145. Die oben zitierten Verse lauten ungarisch: „Ez világ, mint egy kert, / Kit kőeső elvert, / Napról napra veszten vész, / Vagy mint senyvedt zsindel, / Kit ó-házról széjjel / Tétova hány nagy szélvész: / Ő mint romlandó ház, / Elveszendő szállás, / Jóktúl üresült rekesz."

Rimays manieristische (frühbarocke) Metaphorik („Garten“ mit morschem Haus, verwettertem Schindeldach, fruchtlos etc.) begrenzt in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts den Bewegungsraum des Menschen aussichtslos auf das Engste, geradezu im scharfen Gegensatz zu der seines Meisters und Vorbildes, des größten ungarischen Renaissance-Lyrikers, Bálint Balassi (1554–1594), dessen Metaphern (nur wenige Jahre vor der stilhistorischen Wende) jeweils den selbstbewussten, frei handelnden Menschen im unbegrenzt offenen Raum sehen lassen (z. B. mit Bildern wie „Auen, *weite Felder*, Wiesen, dichte Wälder ...“,[24] „... die *Himmel* sich gesund und *strahlend breiten*“[25], „Könnt ich mit euch, Vögeln, / *durch die Lüfte segeln*...“[26] etc.).[27]

In Deutschland verpflichtete sich Theobald Ho(e)ck 1601 mit dem Inhalt, der düsteren Stimmung, und mit der Suche einer neuen lyrischen Formensprache in seinen Gedichten wie auch mit seinen Worten *An den getreuen Leser* – nicht anders als zwei Jahrzehnte später Martin Opitz – bewusst der neuen europäischen Stilepoche.

Versuch einer motivtypologischen Gliederung der Ho(e)ck'schen Poesie

Man staunt, aus wie vielen Registern verschiedenster Stimmungen, Motiven und Ideen dieser Künstler bei seinem Schaffen schöpfen konnte. Gewiss war dies auch in hohem Maße seinem ausdrücklichen Interesse für die neuesten Tendenzen in der in- und ausländischen Liederdichtung zu verdanken. Aber im „zweiten Leben“, d. h. in der Dichtung, hätten die neuen Gedanken und Empfindungen über diese unsere für teuflisch gehaltene *Welt* (A), über das „untrew“ *Glück und Unglück* (B), über die dahineilende *Zeit* (C) und das Verschwinden aller „Freud und Lieb“ (D) und schließlich über die generalisierte Perspektivlosigkeit durch *Tod und Nichtigkeit* (E) ohne persönlich erlebte Spannungen keineswegs mit jener einmaligen Überzeugungskraft wirken können, wie es beim Lesen der meisten Ho(e)ck-Gedichte auf eine höchst plausible Art heute immer noch nachvollziehbar ist.

[24] Balassi, Bálint: „Lob der Grenzhüter“ [Egy katonaének – A végek dicsérete] (ins Deutsche übers. v. Géza Engel). In: Vom Besten der alten ungarischen Litaratur, S. 131.

[25] Balassi, Bálint: „Für Weintrinker“ [Borivóknak való] (ins Deutsche übers. v. Heinz Kahlau), ebd., S. 121.

[26] Balassi, Bálint: „An die Kraniche“ [A darvaknak szól] (ins Deutsche übers. v. Géza Engl), ebd., S. 128.

[27] Entsprechende Hinweise auf typologische Differenzen der poetischen Bilder in B. Balassis u. J. Rimays Lyrik erhielt ich bereits in meinen Gymnasialjahren v. Zoltán Péch (Budapest, Vörösmarty Gymnasium) sowie während der Universitätsvorlesungen im Studienjahr 1952/53 (Budapest, ELTE) von Tibor Klaniczay.

Die Welt – teuflisch böse und hoffärtig (A)

In der Dichtung echter Künstler des deutschen 17. Jahrhunderts war der barocke Pessimismus mit allen dessen inhaltlichen Merkmalen nie bloß formaler Ausdruck gängiger Modetrends jener Jahre. In Gryphius' Sonetten war er z. B. eindeutig in den verheerenden Wirkungen des grausamen Krieges in Schlesien begründet. In den Liedern des Königsberger Simon Dach entfaltete er sich aus dem Erlebnis des langsamen Dahinsiechens des todkranken Menschen. Die trostlos verzweifelte düstere Stimmung der Lieder von Theobald Ho(e)ck wurzelte vor allem in seinen unvermeidbaren Beziehungen zu der verlogenen und egoistischen politischen Elite, sowie im unmittelbaren Erlebnis deren unberechenbarer Machenschaften. Somit verflechten sich in seiner Poesie vor allem Spannungen sozialer, d. h. zwischenmenschlicher Art und erschütternde Illusions- und Perspektivverluste im höfischen Leben miteinander zur verallgemeinerten Überzeugung, nach der in dieser Welt alles eitel und bis auf den Tod aussichtslos sei.

Man sei, lebe und bleibe Theobald Ho(e)ck zufolge in dieser Welt für immer allein, vollkommen isoliert, handelnd wie auch leidend stets nur auf sich verlassen. Der Eigennutz der einzelnen Menschen könne nämlich ausschließlich „teuflische" zwischenmenschliche Beziehungen herbeiführen. So kann nach seinen Erfahrungen z. B. in dem Gedicht über die Freundschaft[28] nur folgender Standpunkt vertreten werden:

Es ist kein Freundtschafft mehr auf Erdt /
Ein Mensch deß andern dheufel /
Vil mehr ist / jeder nur begert
Sein eygen nutz ohn zweyffel.

Dabei verallgemeinert er die eigene existenzielle Not sowie die persönlichen Erfahrungen am Hof zur umfassenden Kritik sämtlicher menschlichen Beziehungen, durch und durch pessimistisch, da ja mangels aller Möglichkeiten einer Korrektion das Unrecht stets Unrecht[29] bleibt, jeder nur herrschen und nicht arbeiten will,[30] und immer nur die untauglichen Versager regieren, Karriere machen – zu jeder Korruption immer bereit[31]:

[28] „Einen Freund zu probieren ehe man sein bedarff." In: Saarbrücker Ausgabe, S. 40.
[29] „Von dem Gerichts Process." Ebd., S. 68–70.
[30] „Mehr Herrn als Knecht auff der Welt." Ebd., S. 62–64.
[31] 3–6. Strophe. In: „Ein Armer kann jetzund zu keinem Ambt kommen". Ebd., S. 80–81.

Die künnens nit und wollen doch mehr /
Das Land allein regiren /
Keim guten Gesellen sie gunnen dEhr /
Der sie den brauch / recht leeret auch /
Trewlich wur[32] zuformiren[33]

Wer ein Herr Vettern zHoff nur hat /
Der komdt wol baldt zu Ehren /
Und zu Beuelch[34] und zu grosser Gnad /
Doch muß er baldt / gegem Wetter kalt /
Sein Mantel allzeit kehren.

Und than gleich wie der Papegey /
Deß Brots Er isst zuhande /
Desselben Lied singt Er so frey /
Drumb zu der zeit / vil mehr gradt Leuth /
Mangeln / als Geld im Lande.

Wie der Dichter, möchte auch ich mit dem Zitat der Schlussstrophe nun offen lassen, ob diese als bloßer Wunschtraum zu verstehen sei, oder ausnahmsweise auch manche Hoffnungsschimmer aufkommen lässt:

So geht's wo Unverstandt regiert /
Nachlessigkeit deßgleichen /
Da wern die Gest mit sambdt dem Wierth /
Mit schaden und schand / gleich auß dem Landt /
Auch mit einander weichen."

Glück – Unglück (B)

Hoffnungen kommen in Ho(e)cks Liedern eigentlich kaum auf. Selbst bei der eigenartigen Handhabung der später von seinen Nachfolgern in der deutschen Barock-Lyrik mit so hoher Frequenz verwendeten Antithese von Glück und Unglück gibt es in seiner Poesie keinerlei Ausgewogenheiten positiver und negativer Zukunftserwartungen: In seiner bewegten Welt verschieben sich die Akzente immer nur auf das „Unglück". So berichtet er darüber in der dritten Strophe seines Gedichtes *Schlangen Biesz*:[35]

[32] nur
[33] Ordnung machen
[34] Befehl = Obhut
[35] Saarbrücker Ausgabe, S. 88.

Das Unglück was alls mein /
Ich kundt nie etwas schaffen /
Durch klappers böses hafften.[36]

Bei der völlig mangelnden Zukunftszuversicht des Dichters verkehrt sich das „untrew" Glück auch stets nur in Unglück – so auch in der dritten Strophe des Liedes *Von der Demütigkeit*:[37]

Die Windt und Wetter mechtig /
Die höchsten Thier und Baimb vmstürtzt so prechtig /
Die höchsten Potentaten /
Offt in das eusserst Vnglück schwer gerathen /
Hiemit bistu *Craesus*[38] eben /
Und morgen früe der *Irus*[39] gleich dergegen.

Zeiterlebnis: Vergänglichkeit (C)

Zu den ausschlaggebenden inhaltlichen Motiven der Lieder von Ho(e)ck gehören das überempfindliche Erlebnis der Zeit bzw. ihres schnellen Vergehens, die Hinfälligkeit des Lebens, wie diese eigentlich für die Lyrik des ganzen Jahrhunderts typisch wurden.[40] Die trostlosen barocken Vergänglichkeitsahnungen wiederholten sich im Grunde genommen bis zur Lyrik des Johann Christian Günther. Aber die ersten modernen Akzente hierzu lieferte bereits Theobald Ho(e)ck mit seinen Gedichten. So korrespondieren z. B. folgende Verse der zweiten und dritten Strophe *Von dem Mühseligen Leben der Menschen*[41] auf eine ganz individuelle Weise mit dem Tenor der ganzen deutschen Barockdichtung:

All unser Leben auff diser Welt /
Ist wie der Staub unnd Aschen.
Gleich wie die irrig Schaff am Feldt /
Also wir umbher paschen.

[36] Durch Klappers böses Hafften = durch die bösartigen Nachstellungen der Verleumder, Ebd., S. 89.

[37] Ebd., S. 176.

[38] Krösus

[39] Irus = Bettler in der „Odyssee". Ebd., S. 177.

[40] Nicht ohne Grund wählte man zur Überschrift einer der umfangreichsten Lyrik-Anthologien des deutschen Barock die Gryphius-Worte der Jahrhundertmitte: Wir vergehn wie Rauch von starken Winden. Deutsche Gedichte des 17. Jahrhunderts. 2 Bde. Hg. v. Haufe, Eberhard. Berlin / München: Rütten u. Loening, C. H. Beck, 1985, 559; 594 S. Darin wurden zwei Gedichte von Th. H. aufgenommen.

[41] „Von dem mühseligen Leben der Menschen." In: Saarbrücker Ausgabe, S. 28.

[...]
All unser thun ist eytel müh /
Und Arbeit zu allen zeiten /
Stets hoffen und im Zweyffel hie /
Doch leben im ewigen leiden.
All unser noth / endt erst der Todt.

Kein einziges Wort fällt hier vom ewigen Leben. Die „ewigen leiden“ beziehen sich auf diese unsere wirkliche Welt, wobei diese, wie auch „All unser noth“ mit dem Tod endet.

„Frewd“ und „Lieb“ – hoffnungslos vergänglich (D)

Die hoffnungslose Vergänglichkeit erstreckt sich in Ho(e)cks Poesie auf alles im Leben: Auch die wenigen Freuden, die einem im Leben so selten zuteil werden, müssen mit der Zeit für immer verschwinden. So lautet dies in den mit hoher Virtuosität der neuen Dichtung verfassten viersilbigen jambischen Versen des Liedes *All dingzergengklich höre mich doch*[42] folgendermaßen:

All Frewd und Wunn /
Vnder der Sunn /
Sich endet nun.

All Wollust hie /
Die Lieb so schon /
Was der Mensch je /
Erdencken kann /
Das muß dauon /
All Kurtzweil Spiel /
Pracht / Gwalt so vil /
Da ist kein gstalt /
So Jung noch Alt /
Für Todts Gewalt.

Tod und Nichtigkeit (E)

Alles in der Welt sei nichtig, der Tod herrsche über das Leben. Die letzte Strophe des bereits zitierten Liedes *Von dem mühseligen Leben des Menschen*

[42] Ebd., S. 60 f.

summiert in ihrer ersten Hälfte schließlich die typische Ho(e)ck'sche These: Alles sei vergänglich, man sei aus dem Nichts gekommen, und genauso verschwinde man in dem Nichts:

> Nichts ist der Ruhm / nutz oder Gwin/
> Auß nichts ist alls herkummen /
> Wies her geht / geht's auch wider hin /
> Und wird zu nichts widerummen.[43]

Man wird dabei an das Fleming-Sonett *Bey einer Leichen* erinnert, in dem am Ende einer langen Kette von Vergänglichkeitsmetaphern die Bilanz von der Nichtigkeit des Lebens mit den Worten „Nichts ist alles, du sein Schein" gezogen wird. Aber Ho(e)cks Konsequenz führt hier noch weiter. Nach seinen Schlussworten wäre es dem Menschen besser gewesen, gar nicht geboren worden zu sein:

> Drumb wers schier je / so gut wen nie
> Der Mensch ein Mensch thet werden /
> Weil er doch auff der Erden /
> So kurtz hat zbleiben hie.[44]

Dass dieser verzweifelte Gedanke in Ho(e)cks Dichtung kein Einzelfall war, ja sogar auch unmittelbar auf sich selbst bezogen wurde, dafür gibt es mehrere Beispiele: *Der Author beweint das Leben*,[45] so lautet die Überschrift eines Gedichtes, hiermit gleichzeitig die poetische Attitüde des Dichters und seines ganzen lyrischen Bandes charakterisierend. Da steigert sich der Verfasser aus persönlicher Enttäuschung, Kummer und Hoffnungslosigkeit bis zur Abscheu vor dem eigenen Leben, ja sogar bis an die Grenze der Todessehnsucht hinein, wenn er sich seiner Kindheit mit folgenden Versen erinnert:

> Ach wers nit Sünd so wünschet ich gar billich /
> Das mein liebe Mutter willig /
> Im ersten Bad ertrenckt het gleich oder
> Auff dWelt gebracht mich toder /
> Und das mein leben anfang und das ende /
> Nit lenger als die zende[46].

[43] Ebd., S. 28 f.
[44] Ebd., S. 29.
[45] Ebd., S. 20–24. Zitat: 3. Strophe
[46] Zähne

Das Barock-Motiv des tiefen Erlebnisses der unaufhaltsam dahineilenden Zeit verbindet sich dabei mit dem Vanitas-Motiv, dem des unausweichlichen Todes, der alles sinnlos macht. So lauten die beiden Schlussstrophen im Gedicht *Einem Pilger ist die Welt zu eng / sein Grab zu weit*:[47]

Sihe so kombt ohn gefehr der Todt /
Must vnuersehen sterben /
Sihe so hats geschaffen Gott /
Kanst kein Termin erwerben /
Und dich auch nit verbergen /
Sihe gar eylendts must du daruon /
Das ist für all die Reyß[48] dein Lohn.

Drumb lieber nie geboren sein /
Als also kürtzlich leben /
Was ich nit weiß / kein Freud noch Pein /
Auf Erden mir kann geben /
Umb sonst nach Fried wir streben /
Doch sollen wir reden und greiffen nicht /
Gott in sein Werck er hats gericht.

Es ist zu verzweifeln, wie trostlos die Welt dieses Dichters ist: Er ist so gut wie nie in der Lage in seinen Liedern irgendeine erlösende Antithese zu seinen düster-aussichtslosen Ideen zu finden, den thematischen Kontrapunkt[49] mit Gottgläubigkeit und Heilszuversicht, wie dies später für die Dichter des Jahrhunderts und für ihre Dichtung so bezeichnend wurde. Der Dichter glaubt zwar an Gott, aber die Welt ist seiner Auffasssung nach dem Teufel ausgeliefert. Ob auch er, ähnlich dem älteren protestantischen Zeitgenossen und Landsmann Johann Fischart, wie Ralf Bogner über letzteren berichtet, in der Parusie-Erwartung lebte[50] und so – des Schauderhaften der letzten Zeiten gewiss – in seinen Liedern dem Entsetzen vor der Welt des Antichristen Ausdruck gab? Diese Frage lässt sich anhand der Liedertexte nicht eindeutig beantworten. Tatsächlich sei nach ihm Gott in dieser irdischen Welt nur etwa „halbwegs" da gewesen, sei er ja bereits lange in den Himmel aufgefahren:

[47] Ebd., S. 84–86.
[48] Reise
[49] Siehe in diesem Band S. 35, Anm. 25.
[50] Bogner – Frenk, Geschichtsklitterung oder Was ihr wollt, S. 30.

Gott selbst den Menschen Kinder /
Rechts than nit kunt hat doch[51]
Weil er auff Erdt / vil Minder
Und weniger jetz noch
Seit er im Himmel hoch.[52]

Von der Welt Hoffart und Bossheit – Summarische Verdichtung der Ho(e)ck'schen Motive

Eines der ausdrucksvollsten dieser Gedichte mit dem Titel *Von der Welt Hoffart und Boßheit* bietet dem Leser eine Art *Summa Summarum* der Ho(e)ck'schen Innovationen im Gehalt sowie in der äußerst komplexen Formensprache der neuen deutschen Dichtung, denen man davor noch so gut wie gar nicht, dagegen danach noch über hundert Jahre immer wieder begegnet. Nicht zufällig wählte Herbert Cysarz dieses Gedicht in seine Auswahl des deutschen Frühbarocks, die eine Art lyrische Ouvertüre zur neuen deutschen Poesie verkörpert. Dabei dürfte auch das Wort modern nicht unbedingt Fehl am Platze sein. Dem Inhalt nach werden nun alle Register trostloser Verzweiflung barocker Ängste gezogen. Aber die neue poetische Sprache, die bisher unbekannte abgerundete Strophenform (hier mit einem kurzen Vers in der Mitte)[53] und vor allem die harmonisch ausgewogene Komposition des Liedes, mit welcher der Dichter seinen bahnbrechenden Formwillen auf eine höchst beachtenswerte Weise durchsetzt, heben die beklemmenden Ideen kathartisch in die Sphäre des Ästhetischen.

Der **Tod** markiert den Mittelpunkt *Von der Welt Hoffart und Boßheit*. Er bildet die Achse der Komposition in der vierten Strophe (E): Danach sei alles in der Welt „gleich Todes gestalde". Alles dreht sich um ihn, erstens die typische und tief erlebte soziale Kritik Ho(e)cks über die schlechte, verkommene **Welt** (A) unmittelbar nach dem Anfang (2. Hälfte der Strophe 1. und Strophe 2.) und vor dem Schluss (Strophen 6. und 7.). Näher zum Zentrum rückt die pessimistische barocke Sicht auf das **Glück** (B), das sich notwendigerweise jeweils nur ins Unglück „verkehret" (siehe die Strophen 3. und 5.). Schließlich verbindet die betonte Empfindung der **Zeit** (C) bzw. die Vergänglichkeit aller **Freud und Lieb** (D) das sinnlose Leben (die böse und hoffärtige Welt und das

[51] auch nicht hat recht tun können

[52] Schlussstrophe von „Nach Erfahrenheit kombt Erkantnüs". In: Saarbrücker Ausgabe, S. 10.

[53] Die Zeit bricht nun in der Geschichte der deutschsprachigen Poesie an, als auch das Schriftbild gedruckter poetischer Texte auf die Adressaten wirken soll. Verse sprechen nicht mehr nur die Ohren, sondern bereits auch die Augen an. Beim Lesen gleicht sich die Lesezeit der einzelnen Verse aus: So werden unwillkürlich die Worte in längeren Zeilen schneller, die in kürzeren langsamer gelesen. Auch in dieser Beziehung gehört Ho(e)ck zu den ersten deutschen Dichtern, die all dies in ihrer poetischen Praxis bewusst vertraten.

„untrew" Glück) mit dem Tod – in kreisförmig wiederkehrender Bewegung das ganze Inventar barocken Pessimismus aufbietend. Mit einem Wort verdichtet in diesem Gedicht eine Art Spiegelbild-Komposition sämtliche thematische Grundmotive der Ho(e)ck'schen Liederdichtung:

	WELT	**GLÜCK**	**ZEIT**	**LIEB**	**TOD**	**LIEB**	**ZEIT**	**GLÜCK**	**WELT**
	A	B	C	D	E	D	C	B	A
Strophen: *	1b,2	3	3b	3b	4a	4b	4b	5	6,7

*Die Buchstaben *a* und *b* verweisen auf die erste bzw. zweite Hälfte der jeweiligen Strophen.

Dass die soziale Verfremdung von der Welt, in der Ho(e)ck lebte, so einen großen Anteil in seinem Leben wie auch in seiner Poesie einnahm und im Grunde genommen seine kritisch pessimistische Weltsicht bestimmend mitgeprägt hat, veranschaulicht auch der Umfang der zeit- und weltkritischen Passagen (A: einleitend anderthalb, abschließend zwei ganze Strophen), wie auch die Tatsache, dass das eigentliche Gedicht damit beginnt und auch endet. Unter strukturellen Aspekten ist aber auch beachtenswert, dass Vers 1 in der letzten Strophe sämtliche Leitmotive noch einmal wörtlich vor Augen führt *(„O Welt / O Zeit / O Glück / O Lieb / O Todte")*.

Hinzu kommt der Rahmen mit dem gegenseitig inversen An- und Ausklang des Gedichtes, wobei das mit allen Details des Inhaltes erschütternde Lied – wiederum ein raffinierter Einfall des Dichters – mit dem Wort „lachen", der Antithese *lachen – wainen* beginnt (1. und 2. Vers), anschließend Ängste nachempfinden lässt (*sich kränken*, 2. Vers) und bis zu Todesgedanken führt (3. Vers) und dies in der letzten Strophe in umgekehrter Reihenfolge wiederholt und schließlich mit der inversen Antithese der Einleitung „wainen" – „lachen" auch endet. Mit der bewussten und konsequenten Erweiterung des strukturellen Spiegelbildverfahrens auf den Rahmen, d. h. auf die einleitenden und abschließenden Verse rundet sich das Gedicht seinem Aufbau nach auf folgende Weise ab:

Lachen (erstes Wort)
wainen
sich krencken
Todt

WELT	**GLÜCK**	**ZEIT**	**LIEB**	**TOD**	**LIEB**	**ZEIT**	**GLÜCK**	**WELT**
A	B	C	D	E	D	C	B	A

Todt(e)
angst und nothe
wainen
lachen (letztes Wort)

Abschließend stehe hier das ganze Gedicht, wie es von Herbert Cysarz 1937 veröffentlicht wurde, mit meinen Hinweisen auf dessen Komposition:

Von der Welt Hoffart und Boßheit

	Anklang:
Lachen möcht eins doch ders recht wolt bedencken	lachen ↔ wainen
Wür billicher stets wainen und sich krencken /	sich krencken
Und zu Todt sich lencken /	Todt
Wenn er es recht kund sehen /	
Wie alle ding so ungleich jtzund stehen.	A/ Die **Welt**:
	teuflische Bosheit,
	verkommene
Nichts mehrers ist auff Erden undern Leuthen /	zwischenmenschliche
Dann nur ungleichheit / list / untrew und neiden /	Beziehungen
Und unrecht leyden /	(Ungleichheit, Egoismus,
Der Stärcker will den Schwachen	Unrecht) – das Erlebte
Vertilgen / damit er sich nur groß kan machen.	verallgemeinert
O Menschliches leben wie mancher gfar so tücke /	B/ Das **Glück**: stets
Bist underworffen schier all Augenblicke /	negative Wendungen
Das untrew Glücke /	herbeiführend (untrew)
Sich täglich stets verkehret /	
Wie kurtz dein Frewd und Lieb auff Erden wehret.	C/ **Zeiterlebnis**: Vergäng-
	lichkeit, miteinbegriffen
	(D) das Gute: **Frewd, Lieb**
O Welt wie ist dein pracht Reichthumb und gwalde	
So gar zergengklich und gleich Todes gestalde /	E/ **Tod**: Zentrum und
So manigfalde /	Achse des Gedichtes
Gleich wie der Wind und Pfeilen /	
Also das Leben / die Lieb und zeit hin eylen	(D) Leben u. **Lieb** im
	C/ **Zeiterlebnis**
O Glück wie wanderstu herumb auff Erden	B/ Das **Glück**: stets
Heut König morgen kanst ein Bettler werden /	negative Wendungen
Bleibest hewr wie fernden	herbeiführend
Nichts ist dein aigen darneben /	(König ↔ Bettler)
Was hilffts dich dann / du kanst nit ewig leben.	

Warumb bist du so stoltz im Geist ersoffen / Und hast nit gnug biß dich der Todt hat troffen / Ohn alles verhoffen / Wilt künfftiges erben und haben / Und kanst das gegenwertig doch nit tragen.	A/ Die **Welt**: Hoffart sinnlose Hochmütigkeit
Die gröste witz das beste recht die beide In die gröste Thorheit und Unbilligkeite / Ohn Rew und Laide / Zu Hoff man jetzt verkehret / Wer schwetzen kann der wird auffs höchst geehret.	konkretisiert auf die persönlich erlebte höfische Welt
O Welt / O Zeit / O Glück / O Lieb / O Todte / Wie bringt dein Pfeil uns offt in angst und nothe / Fragen nach keim spotte / Was wollen wir denn drauß machen / Wir müssen sterben wir wainen oder lachen.	**Summa**: Leitbegriffe mit der „Pfeil" – Metapher[54] wiederholt **Ausklang**: Inversion des Anklangs: „Todt", dem folgt „angst und noth"[55] und schließlich die umgekehrte Antithese „wainen" ↔ „lachen"[56]

*

Während meines Aufenthaltes in Deutschland beschäftigte mich der Gedanke, den Zugang meiner ungarischen Landsleute (unter ihnen auch meiner Studenten) zu diesem ausgezeichneten deutschen Dichter zu ermöglichen bzw. zu erleichtern. Hierzu war es freilich unumgänglich, wenigstens dieses Gedicht *Von der Welt Hoffart und Bosheit* in die ungarische Gegenwartssprache zu übertragen. Dementsprechend erschien es ungarisch – wie jetzt auch hier – bereits im Anhang der Erstveröffentlichung dieses Beitrags vor zwölf Jahren in der Festschrift der Germanisten in Szombathely:

A világnak hívságos és gonosz voltáról

Nevetnék én, ám mindent mérlegelve
Az embernek csak sírni támad kedve,
A halált várva,
Ha végül is belátja,
Az egyenlőtlenség az ember átka.

[54] Die Pfeil-Metapher bezog sich am Ende der 4. Strophe nur auf die Vergänglichkeit der Zeit, hier jedoch, am Ende des Gedichtes setzen sich Beziehungen zwischen „Pfeil" und sämtlichen Motiven des Gedichtes, wie diese im ersten Vers der letzten Strophe aufgezählt wurden, mehr oder weniger durch.

[55] Diesen entspricht in der 1. Strophe das „sich kränken".

[56] Somit klingt das Gedicht mit dem Wort aus, mit dem es anhob.

Különbség köztük csupán abban nincsen,
Hogy mind ravasz, nem osztozik a kincsen,
És igaztalan.
A gyengét az erősebb
Megfojtja, hogy így légyen tehetősebb.

Ó emberélet, veszélyek rád szakadnak,
Ki vagy szolgáltatva a pillanatnak.
Hűtlen szerencse
Naponta fordul véled,
De örömid a földön csak perceket érnek.

A világnak vagyon s erő hatalma,
Ám látszik rajt' a halál rajzolatja
Sokféleképpen.
A szélben nyíl, ha villan,
Idő, szerelem, élet úgy elillan.

Szerencse jár s kel itt velünk a földön:
Királypalást holnapra koldusöltöny.
Most s a jövőben.
Sajátod nincsen semmi,
Segítség sincs: örökre el kell menni.

Mért vagy magadtól úgy megittasulva,
Míg meg nem érint a halálnak ujja
Reménytelen?
Örökség mindhiába,
Hisz az a mának nem lehet hasznára.

Az értelem, a jog és az igazság
Mind őrület, megbomlott földi gazság,
Senki se bánja.
Urak közt sima nyelvek,
Akiket ma becsülnek s felemelnek

Ó Világ. Idő. Szerelem. Sors. Halál.
Nyilad bennünk félelmet s bajt talál.
Nincs erre szó sem.
Mert bármit is tehessünk,
Jaj, meg kell halnunk, sírjunk vagy nevessünk.

KOSMISCHE METAPHERN DER VERLORENEN ZUVERSICHT IN DER DEUTSCHEN BAROCKLYRIK[1]

Das Weltbild des Menschen wird im Grunde genommen von den jeweiligen Verhältnissen in den zwischenmenschlichen Beziehungen seines Lebens geprägt. Vor allem aus diesen entstehen Glauben und Hoffnungen oder gar Perspektivverluste und Ängste bis zu tief greifenden Verzweiflungen, die letzten Endes die jeweilige Sicht auf die Welt und die Gesellschaft mit unvergleichbar deutlicheren Folgen bestimmen als manche kultur- und/oder wissenschaftsgeschichtlichen Er-/Kenntnisse – welcher Art auch immer diese sein mögen. Letztere wirken höchstens als geistige Katalysatoren, die unter Umständen lediglich die Konturen der im Prinzip sozialbedingten Weltanschauung einschärfen.

Die kosmischen Entdeckungen der frühen Neuzeit und die Unterschiede ihrer literarischen Rezeption in Deutschland vor und nach 1720

Nie zuvor entstanden in der Geschichte der Menschheit innerhalb einer verhältnismäßig kurzen Zeit von knappen anderthalb Jahrhunderten ganze Serien von so bedeutenden naturwissenschaftlichen Hypothesen, Entdeckungen und Beweisführungen, wie jene der frühen Neuzeit, u. a. von Nikolaus Kopernikus (1473–1543), Christoph Clavius (1537–1612), Tycho Brache (1546–1601), Giordano Bruno (1548–1600), Galileo Galilei (1564–1642), Johannes Kepler (1571–1630), Christoph Scheiner (1573–1650), Johannes Fabricius (1587–1615) bis einschließlich von Isaac Newton (1643–1727) und von Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716). Sie eröffneten ja die Sicht des Menschen von der Erde in die unendlichen Weiten des Weltraums, worin sich plötzlich sämtliche Himmelskörper – einschließlich der Erde und der Sonne – in Bewegung setzten, dabei Monde um die Planeten kreisten, Konturen von Sonnenflecken erschienen, ja sogar neue Sonnensysteme aufschimmerten.

Die von der Mitte des 16. Jahrhunderts an rational durchdachten mathematischen und physikalischen Argumente für die heliozentrische Betrachtung des Universums, die rund fünf Jahrzehnte später – dank der Erfindung und Anwendung des Fernrohrs – immer überzeugender auch empirisch unter-

[1] Die ursprüngliche Fassung erschien in: „das Leben in der Poesie". Festschrift für Magdolna Orosz zum 60. Geburtstag. Zusammengestellt v. Balogh, F. András u. Varga, Péter. Budapest: ELTE Germanistisches Institut, 2011, S. 244–260. (= Budapester Beiträge zur Germanistik, Bd. 57)

mauert wurden, setzten neue Maßstäbe für die Sicht auf die Welt. Damit wurden aber letzten Endes auch sämtliche tradierten Denkmodelle fragwürdig gemacht.

Diese neuen Kenntnisse und die verschiedenen Vorstellungen über die Beschaffenheit der bislang unbekannte Weiten umspannenden Welt motivierten logischerweise schon zur Zeit ihrer Entstehung und ihrer allmählichen Bestätigung, bereits *im barocken Jahrhundert*, die damals allgemein vertretenen Ansichten über Leben und Tod, Diesseits und Jenseits, Individuum und Gesellschaft sowie über Mensch, Natur und Gott, ja sogar über die Art und Weise von Bewegungen und Veränderungen in Raum und Zeit – mit einem Wort die fundamentalen Komponenten der Weltanschauung des Menschen jener Jahrzehnte. Merkwürdig ist allerdings der plötzliche Funktionswandel der kosmologischen Entdeckungen in der Denkweise des *Zeitalters der deutschen Aufklärung.* Die neu entdeckten kosmischen Modelle untermauerten nämlich in der Poesie des 17. Jahrhunderts in Deutschland vor allem die seinerzeit erlebten kritischen Spannungen, die im Grunde genommen lauter Brüche und Disharmonien zwischen der materiellen Wirklichkeit und den ethischen und geistigen Wertvorstellungen nachempfinden ließen. Dagegen habe im aufgeklärten Jahrhundert – wie darüber Hans Richter in einer Studie berichtete – geradezu „das erweiterte und differenzierte Bild der Welt" im Prinzip „die Verbundenheit von Mensch und Natur, von Natur und Gott" gefestigt.[2] Die gehaltstypologischen Divergenzen in der Rezeption der kosmologischen Kenntnisse wurzelten nämlich vor allem in den *unterschiedlichen historischen bzw. geistesgeschichtlichen Erfahrungen* beider Epochen.

Bei allen Unterschieden hatte aber die typische „barocke Aufnahme" der neuen Vorstellungen vom Universum meiner Überzeugung nach keineswegs mit mangelndem Interesse an den neuen geistigen Errungenschaften im 17. Jahrhundert, bzw. mit dem fehlenden Integrationswillen der neuen Kenntnisse in die Denkstrukturen dessen Vertreter zu tun.[3] Die organische Einbeziehung der verschiedenen „Bilder" heliozentrischer Ansichten in die Lyrik des deutschen Barock führte gerade deswegen zu grundsätzlich anderen Konsequenzen im jeweiligen Gehalt der meisten Gedichte als um und nach 1720 in der frühaufgeklärten Lyrik des Barthold Hinrich Brockes. Das heißt aber nicht, dass die von der Aufklärung abweichenden weltanschaulich-ideologischen Konsequenzen in den Barockgedichten mit kosmischer Thematik und/oder Metaphorik *den kopernikanischen und nachkopernikanischen kosmologischen Ansichten* faktisch unbedingt widersprochen hätten. So bestätigen sie jene Behauptung von Hans Richter gewiss nicht in ausreichendem Maße, wonach „die deutsche Lyrik *erst im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts* mit Brockes [...]

[2] Richter, Karl: Die kopernikanische Wende in der Lyrik von Brockes bis Klopstock. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. 12. Jg. 1968. Stuttgart: Alfred Körner Verlag, S. 168.
[3] Ebd., S. 137.

die Integration der kopernikanischen und nachkopernikanischen Vorstellungswelt" vollzogen habe.[4] Heliozentrisch geprägte kosmische Metaphern der deutschen Barockdichtung sollen dies im späteren noch veranschaulichen. Vorerst seien aber manche Überlegungen der Rezeptionsbereitschaft für die neuen naturwissenschaftlichen Errungenschaften in den Jahrzehnten des Barock gewidmet.

Das zunehmende Interesse für die kosmologischen Entdeckungen im deutschen Sprachraum

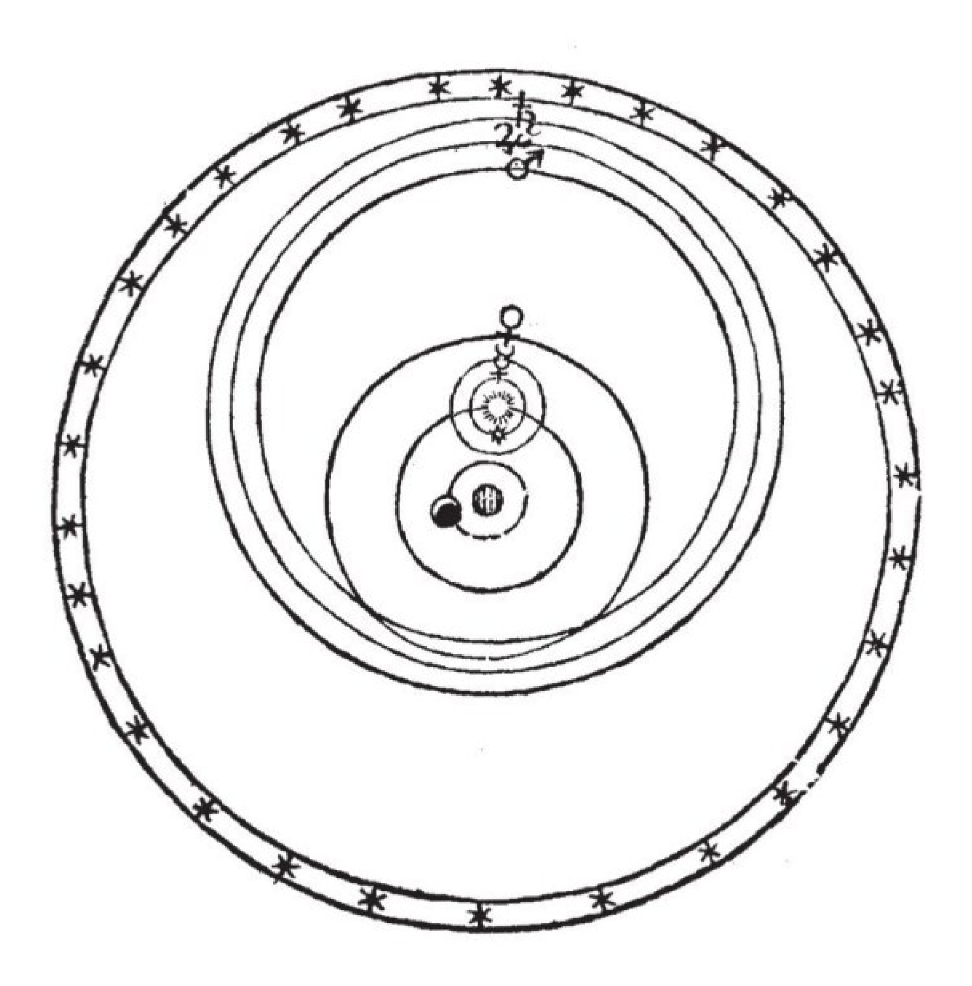
Die intellektuelle Welt des deutschen Sprachraums war im 17. Jahrhundert von Anfang an in besonderem Maße offen und in höchstem Maße interessiert an sämtlichen Ergebnissen der europäischen Kultur und Wissenschaft. Belege dafür liefern sowohl die vielfachen intensiven individuellen Beziehungen zum geistigen Leben des Auslandes wie auch die ununterbrochenen Anstrengungen, die kulturellen und wissenschaftlichen Errungenschaften der westlichen und südlichen Nachbarländer in Deutschland anzusiedeln. Es ist auch beeindruckend, mit welchem Engagement sich die anspruchsvollsten geistigen Vertreter des deutschen Adels und des deutschen Bürgertums bereits ab 1617 in der seinerzeit maßgebenden *Fruchtbringenden Gesellschaft* wiederholt mit besonderem Nachdruck für wissenschaftliche Aktivitäten einsetzten.

Stets offen für die geistige Welt Europas konnten und wollten sich daher die Intellektuellen Deutschlands auch den kontinuierlichen Innovationen innerhalb der tief beeindruckenden neuen Erwägungen und Erkenntnisse über die kosmische Welt keineswegs verschließen, auch wenn diese vorerst, in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, d. h. zur Zeit der Anfänge ihrer Verbreitung, für manche ihrer Vertreter natürlich noch als fragwürdig erschienen sein mochten. So konnten aber weder diverse institutionelle Maßnahmen gegen die neue Kosmologie (vor allem außerhalb des deutschen Sprachraums) noch der Hang zu traditionellen Vorstellungen verhindern, dass dafür das zunehmende Interesse in privaten Schriften und öffentlichen Drucken, in Briefen, Studien, Abhandlungen, ja sogar in poetischen Werken bereits im 17. Jahrhundert vielfach seinen deutlichen Ausdruck fand.

Im Jahre 1629 bedankte sich z. B. Fürst Christian I. v. Anhalt Bernburg in einem Brief „des abrißes halber zu den maculis Solis" (d. h. zu den Sonnenflecken), denen er, wie er ebenda versprach, alsbald mit Hilfe einer „perspecillia" (d. h. eines Fernrohrs) nachforschen werde.[5] Matthias Bernegger, Rektor

[4] Ebd. (Hervorhebung L. T.)

[5] Fürst Christian I. v. Anhalt Bernburg an Graf Christian von Waldeck-Wildungen, Bernburg, den 24. 12. 1629. In: Briefe der Fruchtbringenden Gesellschaft und Beilagen: Die Zeit Fürst Ludwigs von Anhalt Köthen 1617–1650. Bd. 2. Tübingen: Max Niemeyer, 1998, S. 499 ff.



Zwischen geozentrischer und heliozentrischer Weltsicht in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts: Auch der Nürnberger Georg Philipp Harsdörffer schloss die Möglichkeit nicht aus, dass obzwar die Planeten um die Sonne kreisen mögen, aber der Mond und die Sonne (mit ihren sämtlichen Planeten) – wie dies auf der Skizze deutlich zu sehen ist – doch um den Mittelpunkt der Welt, um unsere Erde ihre ewigen Kreise ziehen.

der Universität zu Straßburg, übersetzte und veröffentlichte im Jahre 1635 Galileis Hauptwerk, die *Dialoge über die Weltsysteme.*[6]

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts verglich der Nürnberger Georg Philipp Harsdörffer in einer besonders aufschlussreichen Studie unter dem Titel *Ob sich die Erden bewege / und der Himmel still stehe?* „sine ira et studio" die Beweisführungen für das heliozentrische „Systema" des Kopernikus (unterstützt auch durch Thesen von Galilei und Kepler) mit den damals noch kursierenden Argumenten für das geozentrische „Systema", wie dieses seinerzeit der Mathematiker und Astronom Christoph Clau (Clavius) vertreten hatte. Schließlich erläuterte Harsdörffer jenes höchst merkwürdige System, das im Sinne eines wissenschaftstheoretischen Kompromisses noch aus der Zeit *vor* Kepler vom Dänen Tycho Brache entwickelt wurde und dem kurz vor seinem Tode schließlich auch Clavius zustimmte, wonach sich zwar Sonne und Mond geozentrisch um die Erde bewegten, aber gleichzeitig sämtliche Planeten (außer der Erde) heliozentrisch um die Sonne kreisten. Die verschiedenen Argumente wurden dabei von Harsdörffer mit deutlich übersichtlichen Skizzen veranschaulicht.[7]

Welchen großen Wert dieses Mitglied der *Fruchtbringenden Gesellschaft*[8] auf die öffentliche Verbreitung kosmologischer Kenntnisse setzte, beweist, dass er diese seine wissenschaftliche Abhandlung unter dem gleichen Titel in einer stilistisch vereinfachten, stark (insgesamt nur auf sechs Punkte) gekürzten[9] und sprachlich leicht zugänglichen Form sogar im achten Teil seiner populärwissenschaftlichen *Frauenzimmer Gesprächspiele* veröffentlichte.[10]

[6] Schäfer, Walter Ernst: Strassburg und die Tannengesellschaft. In: Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur. Bd. 5, H. 2–4, Amsterdam: 1976, S. 542.

[7] Delitiae mathematicae et physicae. Der Mathematischen und Philosophischen Erquickstunden Zweyter Theil. Zusammengetragen durch Georg Philipp Harsdörffern. Nürnberg, 1651, S. 283–289.

[8] Georg Philipp Harsdörffer wurde im Jahre 1642 mit dem Namen „Der Verspielende" als 368. Mitglied in die Fruchtbringende Gesellschaft aufgenommen. In: Neumark, Georg: Der neusprossende teutsche Palmbaum. Die umfangreichste und wichtigste Darstellung der Fruchtbringenden Gesellschaft, mit genauen Verzeichnissen aller 806 Mitglieder und ihrer Schriften. München: Kösel-Verlag, 1970, S. 274.

[9] Der originale Text wurde dabei insgesamt bis auf etwa 10 Prozent gekürzt.

[10] Harsdörffer, Georg Philipp: Frauenzimmer Gesprächspiele. VIII. Teil. VI. [Aufsatz]. Hg. v. Irmgard Böttcher. Tübingen: Max Niemeyer, 1969, S. 504–508. Den populärwissenschaftlichen Charakter dieser Ausgabe veranschaulichen auch die Aufsätze vor und nach der astronomischen Abhandlung unter den Titeln „Warum das Meer ab- und zulauffe?" Ebd., S. 500 ff. sowie „Warum der weise Pythagoras Bohnen zu essen verboten?" Ebd., S. 508 ff.

Poetische Zeugnisse der Anerkennung der modernen kosmologischen Forschungsergebnisse im 17. Jahrhundert

Schließlich begegnet man indirekt[11] und direkt immer wieder Belegen ausführlicher Kenntnisse der neuen naturwissenschaftlichen Entdeckungen in den poetischen Werken des deutschen Barock.

Angelus Silesius schrieb z. B. eine ganze Reihe von Doppelversen, mit denen er sich nachkopernikanischen Lehren verpflichtete, wie sie um 1600 etwa von Giordano Bruno und Tycho Brache vertreten wurden, worüber er u. a. im 141. Gedicht des ersten Buches seiner *Geistreichen Sinn und Schlussreime* folgendermaßen schrieb:

Angelus Silesius: *Es sind viel tausend Sonnen*[12]

Du sprichst / im Firmament sein eine Sonn' allein:
Ich aber sage / dass viel tausend Sonnen sein.

Unter den Barockgedichten dieser Art ist das epigrammatische Loblied von Andreas Gryphius[13] auf die weltumspannenden geistigen Leistungen von Kopernikus am bekanntesten:

Andreas Gryphius: *Über Nicolai Copernici Bild*[14]

Du dreymal weiser Geist / du mehr denn grosser Mann!
Dem nicht die Nacht der Zeit die alles pochen kann /
Dem nicht der herbe Neyd die Sinnen hat gebunden /
Die Sinnen / die den Lauff der Erden new gefunden
Der du der alten Träum und Dunckel widerlegt:
Und Recht uns dargethan was lebt und was sich regt:
Schaw itzund blüht dein Ruhm / den als auff einem Wagen /
Der Kreiß auff dem wir sind muß umb die Sonnen tragen.

[11] Siehe dazu Koschlig, Manfred: Das Ingenium Grimmelshausens und das „Kollektiv". München: Beck, 1977, S. 220 ff.

[12] Silesius, Angelus: Der cherubinische Wandersmann oder geistreiche Sinn und Schlussreime zur Göttlichen Beschaulichkeit anleitend. Erstes Buch. 1675. Nr. 141. In: A. S.: Sämtliche poetische Werke und eine Auswahl seiner Streitschriften. Mit einem Lebensbilde. Bd. 1. Hg. v. Georg Ellinger. Berlin: Propyläen-Verlag, 1923, S. 41.

[13] Siehe auch Karl Richter: Die kopernikanische Wende in der Lyrik von Brockes bis Klopstock. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 12., 1968, S. 137.

[14] Andreae Gryphii Bey-Schrifften. Das ander Buch. Nr. II. In: A. G.: Oden und Epigramme. Hg. v. Marian Szirocki. Tübingen: Max Niemeyer, 1964, S. 186. (= A. G. Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke, Bd. 2)

Diese Anerkennung der geistigen Resultate der kopernikanischen Leistungen wurde in der Lyrik von Gryphius des Öfteren thematisiert. Hier seien von diesen die folgenden weniger bekannten zwei Gedichte[15] angeführt. Beide sind durch Titel und Inhalt miteinander auf das Engste verbunden:

Andreas Gryphius: *Über die Himmelskugel*

Schaw hir des Himmels Bild / diß hat ein Mensch erdacht /
Der doch auff Erden saß: O übergrosse Sinnen /
Die mehr denn iemand schawt durch forschen nur gewinnen!
Soll diß nicht himmlisch seyn was selber Himmel macht?

Andreas Gryphius: *Über die Erd-Kugel*

Der Erden rundes Hauß das Vih und Menschen trägt /
Ist noch nicht gantz beschawt / doch ist es gantz gemessen.
Was nie der Leib bezwang hat doch der Geist besessen.
Der Land und wellen Zill hir / auch abwesend / legt.

Natürlich wurden im 17. Jahrhundert auch Galilei und seine Erfindungen (so u. a. das Fernrohr, die Monde des Jupiters, die damaligen Vorstellungen von denen des Saturns, die Sonnenflecken etc.) mit besonderen Attributen anerkannt. Daniel Casper von Lohenstein würdigte in einem Gedicht seiner *Blumen*[16] aus dem Jahre 1680 – seines verstorbenen schlesischen Vorgängers, Gryphius, „die Höhe des menschlichen Geistes“, gedenkend, wobei er u. a. folgende Alexandriner[17] schrieb:

Daniel Casper von Lohenstein: *Die Höhe des Menschlichen Geistes*

Durch ein geschliffen Glaß / und durch verfälschte Schatten [...]
Verwandelt einen Floh in einen Elefant.[18]
Macht: Daß man zu Paris kan in den Monden sehen.[19] [...]
Durch diese Leitung kann itzt Witz und Auge lernen /

[15] Ebd., Nr. XXII. u. XXIII., S. 206.

[16] Lohenstein, Daniel Casper von: Blumen. Die Höhe des Menschlichen Geistes. Über das Absterben Hn. Andreae Gryphii, Des Glogauischen Fürstenhums Landes-Syndici. [1680]. In: D. C. L.: Lyrica. Hg. v. Gerhard Spellerberg. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1992, S. 399–408.

[17] Zitate aus den Strophen 10 bis 14, Ebd., S. 401 f.

[18] Wahrscheinlicher Hinweis auf das wenige Jahre vor der Entstehung des Gedichtes erfundene Mikroskop von Antony van Leeuwenhoek (1632–1723).

[19] Hinweis auf das Fernrohr, von Galilei bereits um 1600 zu astronomischen Forschungen benutzt.

Wie Wunderseltsam es im Himmel sey bewand;
Wie kein Planete nicht kein ander Licht sonst habe /
Denn dis / wormit die Sonn' ihr halbes Theil begabe.

Wie umd den Jupiter vier Stern-Trabanten rennen /[20]
Wie Mars trotz Hecla Glutt und Feuer von sich speyt,
Wie in dem Mohnden Berg' und Tähler ungleich brennen
Wie auch die Sonne nicht von Mackeln sey befreyt /[21]
Ihr Licht als Wolck und Rauch und Fackeln von sich säme /
Wie Venus / Mars / Merkur so wie der Mond abnehme.

Wie länglich der Saturn sey wegen zwey Gefährten /
Die als zwey halbe Mohnd' ihm an den Seiten stehn /
Wie grause Haar-Gestirn' und mit entflammten Gerthen /
Durch ihren fremden Lauf ihm keinen Irrgang gehn.[22]
Kurtz: Unsre Nachwelt ist so hoch und weit gestiegen:
Daß Tiphys[23] und sein Schiff veracht und Mast-loß liegen.

Daß Galile mit Fug des Himmels Tiphys heisset /
Ein neu Endymion[24] / der Phoeben nackend sah /
Und da der Geist sich dort so hoch vom Körper reisset /
So kommt er der Natur hier auch nicht minder nah. [...]"

Gewiss korrespondiert diese pathetische Anerkennung der beeindruckenden geistigen Leistungen von Kopernikus und Galilei durch Gryphius und Lohenstein mit jener überschwänglichen Begeisterung, mit welcher der frühaufgeklärte Brockes in einer ganzen Reihe seiner Gedichte nach 1720 das vernünftige Denkvermögen des Menschen verherrlichte.

Diese *formale* Parallele kann allerdings die erheblichen *inhaltlichen* Unterschiede sogar beim Vergleich dieser Gedichte nicht fragwürdig machen. Die barocken Vorstellungen von geistigen Leistungen wurden ja ähnlich wie die ethischen Qualitäten (wie z. B. „Tugend", „Seelenschatz", unter Umständen „Ehre") stets als Werte des Ewigen im Menschen erlebt. Als solche bildeten diese in der deutschen Barockpoesie bezeichnender Weise jeweils eine Art

[20] Entdeckt von Galilei.

[21] Hinweis auf die Sonnenflecken, etwa gleichzeitig wurden diese von Galilei und dem deutschen Fabricius entdeckt.

[22] Die ersten vier Verse dieser Strophe vermitteln zeitgenössische Vorstellungen vom Ring des Saturnus.

[23] Tiphys: Steuermann der Argo

[24] Endymion: Sohn des Zeus und der Nymphe Kalyke

thematischen Kontrapunkt[25] zu dem stets Verderben verheißenden Hang des Menschen an der in Zeit und Raum gebundenen materiellen Wirklichkeit. Denn gerade dieser sinnlich-instinktive und daher des Menschen unwürdige Hang am Irdischen führe zum unüberwindbaren Bruch mit dem ewigen Leben und verschließe sämtliche Wege zu Gott.

Man braucht hierzu die oben zitierten barocken Gedichte nur im Kontext der in den Gedichtbänden nebenan stehenden zu lesen.[26] Aber selbst innerhalb dieser Gedichte von Gryphius und Lohenstein wurden die Spannungen typischer Barock-Antinomien zwischen „Leib" und „Geist" deutlich zum Ausdruck gebracht: Sie sind ja in dem Gryphius-Vers *„Was nie der Leib bezwang, hat doch der Geist besessen"* genau so nachzuempfinden wie innerhalb des Lohenstein-Verses „[...] *der Geist sich dort so hoch vom Körper reisset"*. Vom Irdischen gänzlich losgebunden hebt sich der Geist in die Sphären zeit- und raumloser ewiger Werte, auch wenn Gryphius sein Epigramm *„Über die Himmelskugel"* mit dem rhetorischen Fragesatz schließt, *„Soll dies nicht himmlisch seyn, was selber Himmel macht?"*[27]

Dagegen schlug Barthold Hinrich Brockes fortwährend Brücken zwischen den Menschen und dem von Gott geschaffenen Diesseits in seinen im Verlaufe von einem viertel Jahrhundert veröffentlichten neun Gedichtbänden mit dem ausdrucksvollen Titel *Irdisches Vergnügen* [!] *in Gott*.

Dass man beim Vergleich der zitierten Barockgedichte und der frühaufgeklärten Poesie dieses Mal gleicher Weise verhältnismäßig nur wenigen Metaphern begegnet, ist lediglich dem zu verdanken, dass sich Lobverse in Preisliedern vor allem möglichst ohne jede Umschweife jeweils auf das *sachliche Erfassen lobenswerter Fakten* konzentrieren. In dieser Beziehung macht auch die Barocklyrik keine Ausnahme. Andererseits sind in Brockes' rationaler Poesie nahezu sämtliche mit ausführlicher Akribie geschilderten *Bilder* vom „Punkt" über das „Wassertröpfgen", „die Kirschblüte" und den „Schmetterling" bis zu den Details des menschlichen „Skeletts"[28] bloß darzustellende *Objekte*, die *ohne jeden Gleichnis-Charakter* ausschließlich der wissenschaftlich fundierten Argumentation für die göttliche Ordnung in der Natur dienen.

[25] Diesen musiktheoretischen Terminus hat der Ungar Milán Füst in seinen ästhetischen Schriften und Budapester Vorlesungen in den fünfziger und sechziger Jahren mit besonderer Vorliebe auf Harmonien herbeiführende poetische Kontraste und Gegensätze übertragen. Siehe z. B. in Füst, Milán: Látomás és indulat a művészetben [Vision und Emotion in der Kunst]. Budapest: Akadémiai Kiadó [Akademischer Verlag], 1963, S. 276 f. Die Anwendung dieses Terminus dürfte dieses Mal auch wegen der engen Beziehungen zwischen der künstlerischen Ausdrucksweise der Musik und der Poesie im deutschen Barock begründet sein.

[26] Siehe z. B. auf der selben Seite der oben angeführten Epigramme von Gryphius das Gedicht Nr. 29. mit dem Titel „Ad Levinum" oder wenige Seiten nach dem Lohenstein-Preislied manche Verse aus seiner „Umbschrift eines Sarches". Ebd., S. 442 f.

[27] Hervorhebung L. T.

[28] Siehe hierzu das Gedicht „Betrachtungen aus der Anatomie" v. B. H. Brockes.

Die Metapher als „Königin" der poetischen Figuren in der deutschen Barocklyrik

Gewiss bestimmt die jeweilige rhythmisch-melodische Beschaffenheit der Gedichte den auffallendsten Unterschied zwischen Prosatexten und Versdichtungen. Wenn man daher keine anderen Determinanten der Versdichtung berücksichtigte, so würde man an der deutschen Barocklyrik nur wenig Freude finden. Trotz mancher beeindruckender Neuerungsversuche und Experimente im deutschen Versbau sowie in den Strophenformen z. B. von Philipp Zesen und den Nürnberger *Pegnitzschäfern* übertönen in dieser Poesie doch alles die unzähligen *Alexandriner* über hundert Jahre hinweg von Martin Opitz' *Trostgedichten*[29] bis weit über das Ende des Jahrhunderts hinaus – bis etwa *Die Alpen*[30] von Albrecht Haller.[31]

Zum Glück wird aber der Wert eines Gedichtes gleichzeitig von einer ganzen Reihe anderer Eigenheiten mitbestimmt. Unter ästhetisch-poetischen Aspekten dürfte dabei eine hervorragende Bedeutung den Bildern und Gleichnissen und vor allem der Verschmelzung beider Bestandteile der letzteren zu Metaphern zukommen. Durch diese entstehen eminente poetisch-ästhetische Wirkungen der verdichteten Begriffe und Bilder, wie dies auch sprachlich mit dem deutschen Verb *dicht*en bzw. mit Substantiven wie G*edicht*, *Dicht*ung, *Dicht*kunst oder *Dicht*er so zutreffend ausgedrückt wird.[32] Denn die mehr oder weniger lockeren oder festen Beziehungen sowie die möglichen Spannungen innerhalb der „verdichteten" Substanz der jeweiligen Metaphern (in denen eigentlich der vergleichende sowie der verglichene Part von Gleichnissen miteinander latent verbunden sind) ermöglichen vielerlei individuelle schöpferische Zugänge des Lesers zum poetischen Werk.

Welch große Bedeutung die deutschen Barockdichter der Metaphorik und zwar sich dessen voll bewusst beigemessen haben, beweisen nicht nur ihre schönsten Gedichte, sondern auch ihre theoretischen Stellungnahmen.

Sigmund von Birken hat z. B. in seiner Poetik die notwendige „Dichte" des jeweiligen sprachlichen Ausdrucks als eine unerlässliche Voraussetzung poetischer Leistungen gewürdigt:

[29] Martin Opitz' „Trostgedichte In Widerwertigkeit dess Krieges" wurde 1620/21 verfasst, sie bestanden aus 2300 Alexandrinern!

[30] Albert Haller veröffentlichte „Die Alpen" im Jahre 1729 mit 490 Alexandrinern.

[31] Carl Friedrich Drollinger beklagte sich in seinem 1743 veröffentlichten Gedicht „Über die Tyrannei der deütschen Dichtkunst" mit ironischen Worten über den langweilig einschläfernden „Tic und Tac" der Doppelverse, d. h. der barocken Alexandriner. Siehe auch Schnittpunkte, Bd. 1, S. 277.

[32] Diese meine etymologischen Überlegungen siehe in anderen Zusammenhängen in Schnittpunkte, Bd. 1, S. 195.

> Es ist hierbei vor allen dingen zu erinnern / dass der Verse und Zeil-Gebände *schönste* Zier sei / wann *viel in wenig worten* gesagt wird.[33]

So ist es nicht Wunder, dass unter den von ihm vorgestellten poetischen Figuren mit dem Attribut „schön" nur die „Epitheta" und die Gleichnisse bzw. die Metaphern ausgezeichnet wurden. Von den letzteren behauptete er:

> Eine *schöne* Verse-Zier sind / die Gleichnis Reden / oder Metaphorae: darinn zu betrachten das Ding oder die Sache / davon man poetisirt oder redet / folgends ein anders Ding oder Sache / und endlich die Gleichheit / so zwischen diesen beiden ist.[34]

Georg Philipp Harsdörffer definierte die ästhetisch-poetische Bedeutung des Gleichnisses noch genauer, indem er diese in der Beziehung von zwei solchen miteinander „zusammenhängenden" Begriffen bzw. Bildern erkannte, deren jeweilige – wie er schrieb – „Umsetzung", d. h. Übertragung, in welche Richtung dies auch immer geschehen mag, durchaus möglich sei:

> Hangen etliche Sachen durch eine Gleichniß aneinander / dass man eines an Statt des andern setzen kann / [...] *entstehet also die Umsetzung* / Metaphora.[35]

Dementsprechend involviert bei ihm der Begriff „Gleichnis" eigentlich jeweils auch die Möglichkeiten der Verschmelzung seiner beiden Bestandteile zur Metapher bzw. die Übertragung des einen Bildes auf das jeweilige andere. In Erkenntnis der besonderen poetischen Bedeutung des „Gleichnisses" wurde es von Harsdörffer in diesem erweiterten Sinne auf das höchste Piedestal aller poetischen Figuren gesetzt, als er über diese schließlich die Konsequenz zog: „Unter besagten Figuren ist gleichsam *die Königin die Gleichniss*".[36] Er wusste wie Sigmund von Birken, dass gerade in der „Kürze" der Metapher (d. h. mit wenig Worten viel ausdrücken zu können) ihre hervorragenden poetischen Ausdrucksmöglichkeiten stecken, als er sie sogar in einem Sinngedicht seiner *Frauenzimmer Gesprächspiele* in Schutz nahm:

> Georg Philipp Harsdörffer: *Melisa*
>
> Du sagst es sey zu kurtz der Gleichniß Freudenspiel /
> Mit einer Hand voll Saltz würtzt mancher mehr als viel.[37]

[33] Birken, Sigmund von: Teutsche Rede- bind- und Dicht-Kunst / oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy / mit Geistlichen Exempeln. Nürnberg, 1679, S. 73. (Hervorhebung L. T.)
[34] Ebd., S. 73 f. (Hervorhebung L. T.)
[35] Harsdörffer, Georg Philipp: Poetischer Trichter. Bd. 3, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, S. 56. (Hervorhebung L. T.)
[36] Ebd., S. 56 f. (Hervorhebung L. T.)
[37] Harsdörffer, Georg Philipp: Melisa. In: H., G. Ph. M.: Frauenzimmer Gesprächspiele, III. Teil, S. 452.

Harsdörffer setzte sich mit überzeugenden Argumenten für die *vielerlei* Erwägungs- und Rezeptionsmöglichkeiten von metaphorischen Botschaften in der Poesie ein. Diese – so erklärte er – vergnügen den Verstand, sofern man zwischen „Gleichheit und Ungleichheit" der „gegeneinander gehaltenen" „Sachen", ja sogar „Wahrheiten" zu der jeweiligen Erkenntnis komme. Je „weiter" sich dabei der Spielraum zwischen den „Sachen", d. h. den Bestandteilen des Gleichnisses (bzw. der Metapher) „erstrecke", umso größer dürfte ihm zufolge auch die poetische Wirkung sein:

> Durch die Gegenhaltung gleichständiger Sachen / wann man viel auf einmahl anschauet / und solche gegeneinander hält / ihre Gleichheit und Ungleichheit betrachtet / und diese Erkäntniß vergnüget den Verstand so vielmehr */ so viel weiter sie sich erstrecket* / [...] / und gleichsam von einer Wahrheit in die andre leitet [...][38]

Ansichten solcher Art schlossen sich in ihrer Tendenz im Grunde genommen Vorstellungen kommender Jahrhunderte an, wie sie z. B. im 18. Jahrhundert von der klassizistischen Kunsttheorie eines Winckelmann[39] und Lessing[40] oder z. B. in den angehenden fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts von dem Ungarn Milán Füst[41] vertreten wurden bzw. wie sie freilich auch in der neuesten Zeit in den allgemein verbreiteten Kenntnissen über die interaktive Kommunikation von Leser- und Autorenpositionen kursieren.

Der gekonnte Umgang mit poetischen Bildern, Gleichnissen und Metaphern erwies sich ohnehin in der lyrischen Praxis des deutschen Barock als ein besonderes Qualitätsmerkmal, das diese Dichtung von jener der unmittelbaren Vorgänger (im ausgehenden 16. Jahrhundert) und Nachfolger (der Dichter der deutschen Frühaufklärung nach 1720) in hohem Maße unterscheidet und auch die Wege für ihre Aufnahme durch anspruchsvollere Leser der Nachwelt öffnet.

38 Harsdörffer, Poetischer Trichter. Bd. 1, S. 57. (Hervorhebung L. T.) Vgl. dazu auch Füst, Látomás és indulat a művészetben, S. 309.

39 „[...] der Künstler [...] soll mehr zu denken hinterlassen, als was er dem Auge gezeigt, und diese wird der Künstler erhalten, wenn er seine Gedanken in Allegorien [...] einzukleiden gelernt hat." Aus J. J. Winckelmanns Schlussworten seiner „Gedanken über die Nachahmung ..." von 1755.

40 „[...] fruchtbar ist, was der Einbildungskraft freies Spiel lässt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben." Aus dem 3. Abschnitt von G. E. Lessings „Laokoon" von 1766.

41 M. Füst wiederholte des Öfteren in seinen berühmten Samstagsvorlesungen seine These, nach der je dramatischer der Gegensatz innerhalb eines Vergleichs sei, umso wirksamer sei auch dessen ästhetisch-poetische Wirkung, da dieser die Vorstellungen der jeweiligen Adressaten gleicherweise in erhöhtem Maße in Bewegung setze. Siehe Füst, Milán: Hatodik előadás [Sechste Vorlesung.] In: F., M.: Látomás és indulat a művészetben, S. 309.

Metaphorische Verallgemeinerung barocker Weltverachtung

Der Tenor der barocken Metaphorik vermittelte von Theobald Ho(e)ck[42] bis Johann Christian Günther[43] rund hundertzwanzig Jahre lang Stimmungen des erschütterten Glaubens an eine heile Welt.[44] Harsdörffers Gedicht mit dem Titel *Die Welt*[45] bietet den Lesern in der Manier des 17. Jahrhunderts einen umfassenden Katalog von Bildern der „schlechtesten aller möglichen Welten". Zwischen dem Titel und den Versen lautet die Zusatzinformation des Dichters, *Urania, die Muse der Sternkunde,* habe den übrigen acht Musen die Frage gestellt, was die *arge Welt* sei.[46] Das Gedicht besteht eigentlich aus den entsprechenden Antworten der Musen, deren Bilder dem Leser eine ganze Reihe möglicher Assoziationen eröffnen. Mein persönliches Angebot hierzu soll dies anschließend zeilenweise veranschaulichen. Das Resultat ist somit letzten Endes die interaktive Beteiligung der Leser an der Entstehung jenes differenzierten barocken Weltbildes, wozu der Nürnberger Dichter seine Adressaten mit seinen Metaphern inspiriert. Auch die beigefügte ungarische Übersetzung repräsentiert im Grunde genommen *nur einen* der vielen möglichen Leser-Zugänge zum Inhalt (d. h. zum Thema und zur Aussage) und zur Form (insbesondere zu den Metaphern) des deutschen Originals. Freilich wird man schon durch das negative Urteil des Attributs in der Frage der Urania zum *richtigen Verständnis* des Dichters geleitet. Umso deutlicher lassen anschließend die düsteren Bilder der acht Doppelverse (eigentlich Alexandriner mit Binnenreimen) die unterschiedlichsten Aspekte böser Erfahrungen in der Welt der Menschen nachempfinden:

[42] Ho(e)cks „Schönes Blumenfeldt" erschien 1601. Vgl. dazu Kap. „Poesie trostloser Verzweiflung: Theobald Ho(e)ck von der Bosheit der Welt" in diesem Band.

[43] Vgl. dazu das Gedicht „Als er sich über den heutigen Sinn der Welt beklagte" von Johann Christian Günther von 1719, zitiert am Ende dieses Aufsatzes.

[44] Es dürfte kein Zufall sein, dass die beiden repräsentativen (ost- und westdeutschen) Lyrikanthologien des deutschen Barock im letzten halben Jahrhundert unter dem Titel der Gryphius-Worte „Tränen des Vaterlandes" und „Wir vergehn wie Rauch von starken Winden" erschienenen sind.

[45] Harsdörffer, Georg Philipp: Die Welt. In: Nathan und Jotham: Das ist Geistliche und Weltliche Lehrgedichte / Zu sinnreicher Ausbildung der waaren Gottseligkeit / wie auch aller löblichen Sitten und Tugenden vorgestellet. Sambt einer Zugabe / genennet Simpson / begreiffend hundert vierzeilige Rätsel. Zweyter Theil. Gedruckt zu Nürnberg in Verlegung Michael Enders. Im Jahr 1651. Bl. N 1.

[46] „Urania gabe den IIX [= VIII, L. T.] Musen einen halben Vers / wie vor Zeiten Virgilius (sic vos non vobis) mit ansinnen / denselben zu endigen / fragend: *Was ist die arge Welt?* Hierauf hat jede noch zwo halbe Zeilen darzu gesetzet nachgehenden Begriffs"

Die Frage der Urania: *Was ist die arge Welt?*	Mögliche Assoziationsketten zum Mitdenken	Ungarisch: Urania kérdése: *Mi ez a rossz világ?*
1. Ein ungestümmes Meer,	1. Meeresstrudel, Unbeständigkeit,	1. Örvény egy tengeren,
Ein Haus voll böser Kinder.	bedrohliche Bewegungen, Bosheit.	Rossz gyermekeknek akla.
2. Ein Richter sonder Ehr',	2. Betrug, sich verstellen, Heuche-	2. Bíró, ki becstelen,
Ein Stall voll dummer Rinder.	lei, Tierische Dummheit.	Egy karám kerge marha.
3. Ein Feld voll böser Frucht,	3. Jedes Tun unheilbringend, Land	3. Gyümölcs, mely mérgezett,
Ein Reich vom Wahn regieret.	u. Leben vom Wahnsinn geleitet.	Hol bomlott ész a díszlet.
4. Ein Kriegsheer ohne Zucht,	4. Krieg, Soldaten, Chaos	4. Egy had, mely szétesett,
Die Blindheit stoltz gezieret.	Angeberei ohne jede Veranlagung	S a vakság büszke dísz lett.
5. Der Thron der Eitelkeit,	5. Herrschende Eitelkeit, alles Gute	5. A hívság trónusa,
Die Feindin aller Tugend.	bezwingende Unsittlichkeit	Mely csábít lányt s fiút.
6. Ein Weg fast Höllen weit,	6. Zukunft: ewiges Leiden,	6. Erények gyilkosa,
Die Freundinn aller Jugend.	Verkommen junger Leute,	Pokolba széles út.
7. Der Sünden Aufenthalt,	7. Überall stets Vergehen u. Sünden	7. A bűnök otthona,
Ein Hospital von Krancken	Seele und Körper dahinsiechend	Betegek ispotálya
8. Ein Raub- und Mörder-wald,	8. Existenzgefahr, böse Menschen	8. Gyilkos rablótanya,
Deß Glücks und Unglücks Schrancken	dem Schicksal ausgeliefert sein (stets Unglück verheißend)[47]	Bal- s jósorsnak határa.

Harsdörffers Gedicht ist eigentlich ein einziges vielverzweigtes Gleichnis: Der *verglichene Teil* ist die Überschrift des Gedichtes bzw. das Subjekt des zu ergänzenden Fragesatzes der Muse „Urania", d. h. *Die Welt.* Dagegen verselbstständigen die acht Antworten die *vergleichenden Begriffe* des Gleichnisses zu Metaphern. Denn diese verschmelzen nunmehr als autonom gewordene Bilder Vergleichendes und Verglichenes miteinander. Sie *sind* nämlich bereits – gelöst vom eigentlichen Titel sowie vom Leitwort des Fragesatzes – alle *an sich* gleichzeitig einerseits *die Welt selbst,* aber andererseits *auch alldas, wie diese Welt dank des jeweiligen Bildes zu begreifen sei.* Die „Übertragung" (= Metapher), wie sie in der Barockpoetik von Harsdörffer heißt, wurde auf diese Weise restlos vollzogen.

Ähnlichen Metaphern barocker Weltverachtung begegnet man immer wieder im ganzen Barockjahrhundert. Nicht anders als in Harsdörffers Gedicht lassen z. B. auch in Christian Hofmann von Hofmannswaldaus *Die Welt* bzw. *Verachtung der Welt*[48] im jeweiligen Leser Assoziationsketten erschütternder Perspektivlosigkeit aufkommen. Der Unterschied besteht allerdings darin, dass

[47] Vgl. dazu in Theobald Ho(e)cks Gedicht „Von der Welt Hoffart und Bosheit" von 1601 die durch die Reihenfolge stets Unglück verheißenden Verse „Das *untrew Glücke* / Sich täglich stets *verkehret* /" (3. Strophe) sowie „O *Glück* wie wanderstu herumb auff Erden / *Heut König morgen kanst ein Bettler werden*" (5. Strophe). Siehe den Abschnitt mit dem Titel *„Von der Welt Hoffart und Boßheit* – Summarische Verdichtung der Ho(e)ck'schen Motive" im Kap. „Poesie trostloser Verzweiflung: Theobald Ho(e)ck von der Bosheit der Welt" in diesem Band.

[48] Beide Gedichte von 1679 siehe in: Die deutsche Literatur. Texte und Zeugnisse. Bd. 3. Barock. Hg. v. Albrecht Schöne. München: C. H. Beck, 1963, S. 226 u. 843–845.

Hofmannswaldau die beklemmende Last der disharmonischen Empfindungen zum Teil mit der artistischen Verspieltheit seines sprachlichen Ausdrucks,[49] zum Teil mit dem bewussten Einsatz des *thematischen Kontrapunktes*[50] in seiner Poesie zu dämpfen bzw. aufzuheben verstand:

Christian Hofmann von Hofmannswaldau: *Die Welt*

Was ist die Welt / und ihr berühmtes gläntzen?
Was ist die Welt und ihre gantze Pracht?
Ein schnöder Schein in kurtzgefasten Gräntzen /
Ein schneller Blitz bey schwartzgewölckter Nacht.
Ein buntes Feld / da Kummerdisteln grünen;
Ein schön Spital / so voller Kranckheit steckt.
Ein Sclavenhauß / da alle Menschen dienen /
Ein faules Grab / so Alabaster deckt.
Das ist der Grund / darauff wir Menschen bauen /
Und was das Fleisch für einen Abgott hält.
Komm Seele / komm / und lerne weiter schauen /
Als sich erstreckt der Zirckel dieser Welt
Streich ab von dir derselben kurtzes Prangen /
Halt ihre Lust vor eine schwere Last.
So wirstu leicht in diesen Port gelangen /
Da Ewigkeit und Schönheit sich umbfast.

Kosmische Metaphern der „beständigen Unbeständigkeit"

Gewiss gibt es echte Poesie ohne persönliche Erlebnisse nicht. Man erlebte aber im 17. Jahrhundert eine Zeit, in der z. B. Grimmelshausen für die ehemaligen Renaissance-Hoffnungen auf ein menschenwürdiges Leben ohne Krieg, im ewigen Frieden und in einem einheitlichen Deutschland[51] ja sogar bei Vereinigung aller christlichen Religionen[52] nur einen geisteskranken Menschen (den wahnsinnigen „Jupiter") authentisch argumentieren ließ! Das *bewegte Leben* jener Jahrzehnte verhieß für diesen Verfasser – nicht anders, als auch für die meisten zeitgenössischen deutschen Dichter – *keinerlei Entwicklungen* in die Richtung geordneter Verhältnisse der menschlichen Beziehungen wie

[49] Siehe im unten zitierten Gedicht u. a. das Wortspiel innerhalb der Antithese „Lust" – „Last".
[50] Siehe ebd., den „thematischen Kontrapunkt" außerhalb des „Zirckel[s] dieser Welt" mit den zeit- und raumlosen Werten der „Ewigkeit" und der „Schönheit". (Verse 11–16)
[51] Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von: Der abenteuerliche Simplicissimus. Buch 3, Kapitel 4.
[52] Ebd., Kap. 5.

früher im Zeitalter der Renaissance und später im aufgeklärten Jahrhundert, sondern nur *Wandlungen im Chaos*, in „dem *Lerna*[53] *malorum*, dem Sumpfquell aller Sünden"[54] – den teuflischen Versuchungen und dem argen Schicksal stets gänzlich ausgeliefert. Der barocken Denkweise entsprechend habe es innerhalb dieser verkommenen und vergänglichen Welt auch keinerlei feste Anhaltspunkte gegeben: Simplicissimus, der Jäger in Hoechst fasste dies mit allgemeiner Gültigkeit in Worte, als er behauptete, dass „nichts Beständiges in der Welt ist als die Unbeständigkeit selbst."[55] Welch große Bedeutung der Autor diesem Wort beigemessen hat, bestätigt auch dessen Wiederholung in den Schlussversen des einleitenden Gedichtes zum sechsten Buch:

> O wunderbares Tun! O unbeständigs Stehen!
> Wann einer wähnt, er steh, so muß er fürder gehen.
> O schlüpferigster Stand, dem vor vermeinte Ruh
> Schnell und zugleich der Fall sich nähert zu,
> Gleichwie der Tod selbst tut! Was solch hinflüchtig Wesen
> Mir habe zugefügt, wird hierinnen gelesen;
> *Woraus zu sehen ist, dass Unbeständigkeit*
> *Allein beständig sei*, immer in Freud und Leid.[56]

Bei diesem Weltbild gänzlich verunsicherten Daseins haben die neuen, an sich großartigen Erfindungen und Jahrzehnt für Jahrzehnt umfassenderen Kenntnisse über das Weltall und über die gesetzmäßigen Bewegungen der Himmelskörper dem Menschen jener Zeit nicht im Mindesten Gefühle der Selbstsicherheit vermittelt, geschweige denn Überzeugungen in ihm von seiner zunehmenden Macht über die Natur, die Welt und über sein eigenes Schicksal gefestigt. Ganz im Gegenteil dazu bestätigten die unermessliche Ausdehnung des materiellen Raumes sowie die nach heliozentrischen Maßstäben nunmehr labile und subordinierte Lage der „Erdkugel" im Kosmos lediglich die ohnehin trostlosen Vorstellungen des Menschen von seiner eigenen Nichtigkeit.

Empfindungen und Ideen von der „beständigen Unbeständigkeit" in der Welt wurden in der deutschen Barockdichtung des Öfteren mit der Bewegung der Erde metaphorisch in Zusammenhang gebracht. Andreas Gryphius hat z. B. seine erschütternden Konsequenzen über die „Eitelkeit" allen menschlichen Handelns, wie er sie in seinem berühmten Sonett *Es ist alles eitell*[57] ausführlich

[53] See bzw. Sumpfgebiet im antiken Griechenland bei Argos, in der griechischen Mythologie unter dem Wasser mit Zugang zur Unterwelt sowie Aufenthaltsort der lernäischen Hydra.
[54] Ebd., Continuatio (= Buch 6), Kapitel 2.
[55] Ebd., Buch 3., Kapitel 8.
[56] Ebd., Continuatio (= Buch 6), Kapitel 1. (Hervorhebung L. T.)
[57] Gryphius, Andreas: „Es ist alles eitell." In: A. G.: Sonnete. Das erste Buch. Leiden den XX. April dieses 1643 Jahres. Veröffentlicht in: Die deutsche Literatur. Texte u. Zeugnisse. Bd. 3. Barock. Hg. v. Albrecht Schöne. München: C. H. Beck, 1963, S. 242 f.

nachempfinden ließ, zu einem einzigen (Anfangs)Vers eines Epigramms[58] verdichtet: „Die Städte fallen ein[59] / Geld[60] / Ehr[61] / und Mensch[62] vergehn!"

Dem folgte der überraschende Schlussvers – nach Martin Opitz die unerlässliche „spitzfindigkeit" des jeweiligen Epigramms, „die sonderlich an dem ende erscheinet / das allezeit anders als wir verhoffet hetten gefallen soll."[63] Und tatsächlich hätte man an dieser Stelle eher alles Andere erwartet, als dass der Dichter seinen Vergänglichkeitskatalog mit dem Bild von der sich stets bewegenden runden – daher auch labilen und haltlosen – Erde in eine kausale Beziehung setzt, wie dies durch den metaphorischen Zusammenhang der beiden Verse zum Ausdruck kommt:

> Die Städte fallen ein/ Geld / Ehr / und Mensch vergehn!
> Und Recht denn was kann fest auff runder Erde stehn [?].

Friedrich von Logaus Sinngedicht aus dem Jahre 1649 verwies bereits mit dem Titel auf das berühmte Wort von Galilei[64] und damit freilich auch auf die neuen Kenntnisse in der Kosmologie:

> Friedrich von Logau: *Die Erde wird bewegt*[65]
>
> Daß die Erde sich bewegt und niemals nie stillestund,
> Mag wohl sein; was eckicht war, wird fortmehr ja alles rund.

Der Gegensatz von „eckicht" und „rund" spielt unmissverständlich den von unbeweglich, d. h. feststehend bzw. von beweglich, mit anderen Worten sich in steter Bewegung befindend, an. Im Kontext mit der plötzlichen Veränderung und Erweiterung des geistigen Horizonts des Menschen durch die These des Galilei, wie dies im Titel und im ersten Vers deutlich zum Ausdruck gebracht

58 Gryphius, Andreas: Ad Levinum. In: A. G.: Oden und Epigramme. Hg. v. Marian Szirocki. Tübingen: Max Niemeyer, 1964, S. 206. (= A. G. Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke, Bd. 2.)

59 Vgl. dazu im Sonett „Es ist alles eitell" die Verse 2 u. 4. (Strophe 1): „Was dieser heute bawt / reist jener morgen ein: Wo itzund städte stehn / wird eine wiesen sein" In: Die deutsche Literatur. Texte u. Zeugnisse. Bd. 3. Barock, S. 242.

60 Der Begriff „Geld" komprimiert an dieser Stelle sämtliche vom Menschen erworbenen materiellen Werte und deren Vergänglichkeit. Vgl. dazu ebd. den Vers 7 (Strophe 2): „Nichts ist das ewig sey / kein ertz kein marmorstein", Ebd., S. 243.

61 Vgl. dazu ebd. den Vers 9 (Strophe 3): „Der hohen thaten *ruhm* mus wie ein traum vergehn." (Hervorhebung L. T.)

62 Vgl. dazu ebd. den rhetorischen Fragesatz im Vers 10 (Strophe 3): „Soll den das spiell der zeitt / der leichte *mensch* bestehn [?]" (Hervorhebung L. T.)

63 Opitz, Martin: Buch von der deutschen Poeterey. Das V. Capitel. Brieg: Augustino Gründer 1624. In: Die deutsche Literatur. Texte u. Zeugnisse. Bd. 3. Barock, S. 8.

64 „Eppur si muove" Dt.: „Und sie [die Erde] bewegt sich doch."

65 Logau, Friedrich: Sinngedichte. Berlin: Rütten & Loening, 1967. S. 93.

wurde, enthält aber die metaphorische Substanz der Antithese auch die latente Gegenüberstellung von konstantem Fortbestand und steter Veränderung nicht nur der Welt, sondern auch des Weltbildes des Menschen. Das Motiv der „beständigen Unbeständigkeit" wird dieses Mal (dank der durchaus möglichen erweiterten Lesart) metaphorisch von der materiellen Welt auch auf die unberechenbaren Veränderungen im geistigen Leben des Menschen übertragen.

Die heliozentrische Sicht des Universums und der steten Bewegungen aller Himmelskörper verkündet dagegen in der mystischen Metaphorik des Angelus Silesius konsequent harmonische Empfindungen im Sinne der *Unio mystica*, der mystischen Vereinigung der Seele des Menschen mit Gott. Begriffpaare wie Sonne – Mond, Sonne – Erde, Sonne – Planeten, Sonne – Mensch, Lichtstrahl – Zurückspiegelung etc. haben in dieser Dichtung nichts mit den üblichen Barock-Antinomien gemeinsam. Sie sind jeweils metaphorische Träger des harmonischen Einklangs von Schöpfer und Schöpfung, Gott und Welt bzw. von Gott und vom Menschen. Freilich hat in dieser Poesie die dem christlichen Glauben verpflichtete mystische Aufhebung des Gegensatzes zwischen materieller und geistiger Welt keinerlei gehaltstypologische Beziehungen zum frühaufgeklärten „Brückenschlag" zwischen Mensch, Natur und Gott, wie dies in Deutschland in der rationalen Gedankenlyrik von Brockes nach 1720 seinen Ausdruck fand.

Eines der schönsten Gedichte der *Geistreichen Sinn- und Schlussreime* von Angelus Silesius ist das, in dem er – einerseits *Bewegungen* (d. h. eigentlich Lage- und Ortsveränderungen) in der kosmischen Welt und andererseits *Bewegtheit* (d. h. innere Bewegung, Ergriffenheit, Rührung) im Menschen in metaphorische Beziehung gebracht – die universale Einheit der von Gott geschaffenen Welt nachempfinden lässt. Dabei folgt der Dichter sowohl mit den *bewegten* Bildern wie auch mit deren versierter poetischer Ausdrucksweise den bereits vielfach erprobten Traditionen der deutschen Barocklyrik:

Angelus Silesius: *Wer nicht bewegt wird / gehört nicht zum Ganzen*[66]

Die Sonn' erreget all's / macht alle Sterne tanzen;
Wirst du nicht auch bewegt / so g'hörst du nicht zum Ganzen.

Dem Gehalt nach gehört aber dieses Gedicht mit seinen kosmischen Metaphern zu den Ausnahmen. War z. B. der ebenfalls Schlesier Friedrich von Logau über die Tatsache der vielen Sonnensysteme im Weltall – ähnlich wie Angelus Silesius[67] – informiert, so verband er diese Kenntnis metaphorisch mit dem

[66] Silesius, Angelus: Der cherubinische Wandersmann oder Geistreiche Sinn und Schlussreime zur Göttlichen Beschaulichkeit anleitend. Sechstes Buch. 1675. Nr. 42. In: A. S.: Sämtliche poetische Werke und eine Auswahl seiner Streitschriften. Mit einem Lebensbilde. Bd. 1. Hg. v. Georg Ellinger. Berlin: Propyläen-Verlag, [1923], S. 233.

[67] Siehe das im 3. Teil dieses Beitrags bereits zitierte Gedicht v. Angelus Silesius mit dem Titel „Es sind viel tausend Sonnen". Ebd., Erstes Buch, Nr. 141. S. 41.

Ausdruck der kritischen Distanz von der erlebten Welt, was der allgemeinen poetischen Tendenz der Zeit entsprach:

Friedrich von Logau: *Viel Welten*[68]

Wo ieder Stern ist eine Welt, o welch ein Hauffen Welten!
Weil eine nicht gar viel ist werth, was werden viele gelten?

Zur Veranschaulichung der kosmischen Metaphern der verlorenen Zuversicht in der deutschen Barocklyrik bietet Georg Philipp Harsdörffer ein besonders interessantes Beispiel: Der verglichene Teil innerhalb seines Gleichnisses bzw. seiner Metapher ist auch dieses Mal die Welt („die Welt-Gestalt"), aber der vergleichende Teil ist sozusagen doppelbödig: Er involviert ein Bild aus der Mathematik (die Ziffer: „0 oder Zero") und gleichzeitig eines aus der damals modernen Kosmologie (das Bild vom kosmischen Kreisen der Planeten um die Sonne). Zweifelsohne verzeichnen die „Linienführungen" beider „Bilder" an sich kopernikanische bzw. keplersche Vorstellungen. Da aber die „0" unter den Zahlen nicht nur bildlich etwas darstellt, sondern auch über verschiedene Funktionen in der Mathematik verfügt, so unter anderem die Null, das Nichts, aber neben anderen Zahlen auch höhere Werte, so öffnen die Verse des Nürnberger Dichters eine ganze Reihe verschiedener Assoziationsmöglichkeiten zur Relativierung eines im Grunde genommen äußerst negativen Weltbildes. Andererseits, wo die Planeten ihre Kreise („Ringe") ziehen, entsteht innerhalb des jeweiligen „Ringes" ebenfalls das Nichts", die absolute „Leere" der „Welt gestalt" im unermesslichen Raum, wobei einem schließlich die *ad absurdum* geführte Idee von der Nichtigkeit („der vollen Eitelkeit") des Lebens in dieser Welt vorschwebt, wie etwa im berühmten Fleming-Vers „Nichts ist alles, du sein Schein"[69]:

Georg Philipp Harsdörffer: *Ein 0 oder Zero in den Zahlen*[70]

Ich bin bald *viel* bald *nichts* / bald *wenig* in den Zahlen /
Nach dem der Meister mich an einem Ort will mahlen:
Ein *Ring* ist zwar *gering* / wie dieser Welt gestalt /
Die voller *Eitelkeit* hat einen *leeren* Halt.

[68] Friedrich von Logau: Sämtliche Sinngedichte. Hg. v. Gustav Eitner. Hildesheim / New York: Georg Olms Verlag, 1974, S. 340.

[69] Schlussvers in Flemings Sonett „Bey einer Leichen". Zitiert auch im Abschnitt mit dem Titel „Versuch einer motivtypologischen Gliederung der Ho(e)ck'schen Poesie" des Kapitels „Poesie trostloser Verzweiflung: Theobald Ho(e)ck von der Bosheit der Welt" in diesem Band.

[70] Harsdörffer, Georg Philipp: Ein 0 oder Zero in den Zahlen. In: Nathan und Jotham, Bd. I. Tl. 56. Siehe auch: Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Reihe Barock. Barocklyrik Bd. 2. Hg. v. Herbert Cysarz. Leipzig: Reclam, 1937, S. 140. (Hervorhebung L. T.)

Wie so oft veröffentlichte der Dichter in seinen unterhaltsamen *Frauenzimmer Gesprächspielen* auch eine kürzere und „mildere" Variante dieses Gedichtes mit einem größeren Spielraum der Relativierung des jeweiligen Standpunktes:

Ein 0 oder Zero in den Zahlen[71]

Ich bin bald viel bald nichts / hab groß und kleinen Halt /
Nachdem man mich verpflanzt / und hab der Welt-Gestalt.

Abschließend sei noch des letzten großen deutschen Barockdichters gedacht: Johann Christian Günther begeisterte sich bereits für die neuen Lehren der aufgeklärten Philosophen und Naturwissenschaftler während seiner Schul- und Studienzeit. „Die bewunderten Meister seiner Knabenzeit, Leibniz und Wolff, gaben dem Gang seines Geistes Ziel, Ordnung und Maß" – schrieb über ihn Wilhelm Krämer.[72] In einer ganzen Reihe von Gedichten berief er sich auch auf sie, so z. B. als er die folgenden Verse schrieb:

Ich lernte nach und nach den Werth des Maro schäzen
Und fraß fast von Begier, was Wolf und Leibniz sezen.
Bey welchen ich den Kern der frommen Weißheit fand.[73]

Die These von Leibniz über die beste aller möglichen Welten war ihm theoretisch genauso geläufig wie die von der populärwissenschaftlichen Auslegung der Philosophie von Leibniz durch Christian Wolff, wonach das irdische Glück ausschließlich vom „Verstand" und von der „Tugend" jedes einzelnen Menschen abhinge. Er erhielt von der deutschen Frühaufklärung bereits auch Informationen, nach denen die „Wahrheit" und die Erziehung („die Zucht") die einzigen Voraussetzungen für dieses Glück wären.

Allerdings der Zusammenhang zwischen persönlichem Leben bzw. individuellen Erlebnissen und echter Poesie eines großen Künstlers ist auch im Falle Günthers nicht auszuklammern.[74]Auch in seiner Poesie spielten die erlebten zwischenmenschlichen Beziehungen in der kleinen und großen Welt die ausschlaggebende Rolle. Diese verhießen aber für ihn genauso wenige Zu-

[71] Harsdörffer: Ein 0 oder Zero in den Zahlen. In: H., G. Ph. M: Frauenzimmer Gesprächspiele, III. Teil. S. 473.

[72] Krämer, Wilhelm: Das Leben des schlesischen Johann Christian Günther. 1695–1723. Mit Quellen und Anmerkungen zum Leben und Schaffen des Dichters und seiner Zeitgenossen. 2. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta, 1980, S. 110.

[73] Günther, Johann Christian: Bußgedanken. In: Günthers Werke. Bd. 2. Hg. v. Wilhelm Krämer. Leipzig: Karl W. Hiersemann, 1934, S. 219.

[74] Es dürfte auch kein Zufall sein, dass Goethe seine literaturtheoretische These vom so genannten ersten und zweiten Leben des Dichters gerade beim Gedenken Günthers entwickelte. Siehe Dichtung und Wahrheit. In: Goethe: Poetische Werke. Autobiographische Schriften. Bd. 1. Aus meinem Leben. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1971, S. 288. (= Berliner Ausgabe Bd. 13)

kunftsperspektiven wie für seine literaturhistorisch repräsentativen Vorgänger im vergangenen Jahrhundert. So lassen sich zwar im Œuvre manche Erinnerungen an Leibniz, Wolf u. a. Zeitgenossen nachweisen, doch bei aller Anerkennung ihrer Lehren widerspiegelt diese Poesie im Grunde genommen das Gegenteil von ihrem Weltbild. Das Gedicht *Als er sich über den Eigensinn der heutigen Welt beklagte*[75] – typisch für seine ganze Lyrik – entwirft Strophe für Strophe ein abscheuliches Bild von allen Schichten der von ihm kennengelernten Zeitgenossen in den Höfen sowie in den Städten, unter Männern und unter Frauen. Als Rahmen gelten hierzu eine einleitende und eine abschließende Strophe. In der ersten steht die These, deren zwei abschließende Verse auch Friedrich von Logau[76] fünfzig Jahre zuvor hätte schreiben können:

> Man muß doch mit den Wölfen heulen,
> Drum fort betörter Eigensinn!
> Ich will mich in die Leute teilen
> Und lachen, wie und wo ich bin.
> Ein Sauertopf mag immer schelten
> Und unsre Zeit dem Satan weihn,
> *Denn untersucht er tausend Welten,*
> *Wird keine sonder Mangel sein.*

Tatsächlich ist aber dies zugleich die eindeutige poetische Widerlegung der philosophischen Formel des bewunderten Leibniz, und zwar als in der letzten Strophe jene Schlussfolgerung, welche die Annahme der Wolff'schen Rezepte für das glückliche Leben ein für allemal ablehnt. Denn – so heißt es da – „Nach *Wahrheit*, *Zucht* und *Tugend* streben / Baut jetzt vorwahr kein steinern Haus." – Authentisch wird in der Dichtung immer nur, was der Dichter im großen Ensemble seiner Mitmenschen individuell tatsächlich erlebt. Jeweils dementsprechend wird daher alles, was er sonst noch zur Kenntnis nimmt – Sonne, Mond und Erde, ja sogar jede Utopie von einem goldenen Zeitalter – poetisch interpretiert.

[75] Günther, Johann Christian: Als er sich über den Eigensinn der heutigen Welt beklagte. In: Günthers Werke. Bd. 2, S. 55. (Hervorhebung L. T.)

[76] Vgl. damit Logaus bereits zitierten Zweizeiler mit dem Titel „Viel Welten".

DU HAST FÜR UNS DAS RECHTE MASS GETROFFEN – GOETHES LYRIK AM ANFANG DES ERSTEN WEIMARER JAHRZEHNTS[1]

Von Goethes großen literarischen Plänen konnte nach der Ankunft in Weimar im Herbst 1775 bis zur ersten italienischen Reise so gut wie nichts, manches sogar erst Jahre später realisiert werden. Goethe selbst gab darüber in den zwischen 1816 und 1825 verfassten *Tag und Jahresheften* rückblickend folgende einleuchtende Erklärung ab: „An allen vorgemeldeten, nach Weimar mitgebrachten, unvollendeten Arbeiten konnte man nicht fortfahren; denn da der Dichter durch Antizipation die Welt vorwegnimmt, so ist ihm die auf ihn losdringende wirkliche Welt unbequem und störend […]"[2]

Goethe war vorerst der Überzeugung, durch die in Weimar erhofften und angenommenen Handlungsmöglichkeiten im realen Leben tatsächlich wirksam werden und in den Ablauf der Geschehnisse in seiner Umwelt aktiv eingreifen zu können. Diese Möglichkeiten mochten ihm ja sowohl eine akzeptable Befriedigung des titanischen Tatendranges der Frankfurter Jahre als auch die damit verbundene individuelle Selbstbestätigung bzw. die volle Entfaltung seiner Persönlichkeit im Sinne der Geniekonzeption des Sturm und Drang versprochen haben. Zu prüfen waren in Weimar auch die allem Anschein nach äußerst günstigen Chancen einer indirekten Wirkung auf die Entwicklung des Herzogtums durch eine effektive Einflussnahme auf die Bildung des souveränen Herrschers im Geiste der „Fürstenerziehung", wie sie von der Aufklärung schon seit jeher als eines der heilsamsten Rezepte für die Genesung der „kranken Menschheit" verheißen wurde. In der Entwicklung Goethes hatte also die Übersiedlung nach Weimar zunächst keinerlei Bruch zur Folge, noch weniger kann sie als eine Art Inkonsequenz des Stürmers und Drängers ausgelegt werden. Das Ansehen des Verfassers des *Werther* und des *Götz von Berlichingen* nach seiner Ankunft, seine begeisterte Aufnahme durch Wieland, Knebel u. a., sein vertrauter Umgang mit dem jungen Herzog, schließlich das nunmehr als Wirklichkeit empfundene grenzenlose Leben in dem „glücklichen Zustand"

[1] Der ursprünglichen Text dieses Kapitels war mein Konferenzbeitrag im Goethejahr 1982 an der Germanistentagung in Debrecen. Er erschien unter dem Titel „Die Umstrukturierung der weltanschaulichen und poetischen Normen in Goethes Lyrik am Anfang des ersten Weimarer Jahrzehnts". In: Goethe-Studien zum 150. Todestags des Dichters. Hg. v. Mádl, Antal u. Tarnói, László. Budapester Beiträge zur Germanistik, 1982, Bd. 9, S. 287–320. In den 70-er und den angehenden 80-er Jahren gehörte er zu meinen Vorlesungsthemen an der Budapester Eötvös-Loránd-Universität.

[2] Goethe, Johann Wolfgang: Tag und Jahreshefte In: Poetische Werke. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen in 22 Bänden. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1968–1978, S. 19. (= Berliner Ausgabe, Bd. 16)

des „Unendlichen“[3] mochten außerdem Goethes Eindruck untermauert haben, dass die Annahme der Einladung nach Weimar den früheren Absichten und Anschauungen in Frankfurt in keiner Weise widersprach. Nur damit ist zu erklären, dass er nach den ersten zwei Monaten die Worte niederschrieb: „Ich bin immerfort in der wünschenswerthesten Lage der Welt, habe glücklichen Einfluss, und geniesse und lerne und so weiter [...].“[4]

Diese Überzeugung konnte auch von den bereits von Anfang an wirkenden Hofintrigen nicht überschattet werden. Erst später, im Laufe der Jahre, als Goethe auf Grund seiner ständig zunehmenden vielseitigen praktischen Erfahrungen einsehen musste, dass der Ertrag seiner staatsmännischen Tätigkeit nicht an den beabsichtigen Zielen der ersten Jahre in Weimar zu messen war, konnten die bedrückende „Landes Administration“ sowie die Hofintrigen nicht mehr mit der früheren Toleranz abgetan werden.[5] Wenn es aber unmittelbar nach der Annahme der Einladung noch keine Anzeichen für die später eintretende Krise gab, so führte die generelle Veränderung der früheren Umstände und Verhältnisse Goethes bereits am Anfang des Aufenthaltes in Weimar zu ausschlaggebenden praktischen und weltanschaulichen Konsequenzen.

Vor allem musste die Literatur – bedingt durch die neuen Verhältnisse – dem Leben untergeordnet werden,[6] das sowohl staatsmännischen Anstrengungen als auch – nicht ohne direkte Beziehungen dazu und im Laufe der Jahre in zunehmendem Maße – praktischen naturwissenschaftlichen Studien gewidmet war. Die eigenen Lebensbedingungen, die dadurch entstanden sind, hat er sechs Jahre nach seiner Ankunft in Weimar, allerdings bereits nicht ohne Zusammenhang mit der damals schon zunehmend charakteristischen Distanzierung von der staatsmännischen Praxis mit den folgenden Worten charakterisiert: „Jetzt werd ich täglich mehr leibeigen und gehöre mehr der Erde zu der wir wiederzukehren bestimmt sind.“[7]

Unter diesen grundsätzlich neuen Umständen war die frühere Möglichkeit, „im Leben ein zweites Leben durch Poesie hervorzubringen“[8], nicht nur in objektivem, sondern auch in subjektivem Sinne recht eingeschränkt. „Plane hab ich [...] genug, zur Ausführung aber fehlt mir Sammlung und lange Weile“ – schrieb er in einem Brief an Kestner.[9] Dabei ging es nicht bloß darum, dass die zur Dichtung wenigstens bis zu einem gewissen Grade unentbehrliche

[3] Goethe an seine Mutter, 11. 8. 1781. In: Goethes Werke in 133 Bänden und 4 Abteilungen. IV. Abteilung. Goethes Briefe. Weimar: Herrmann Böhlau 1887–1919. (= Weimarer Ausgabe, IV, Bd. 5, Nr. 193), S. 179 f.

[4] Goethe an Johanna Fahlmer, 5. 1. 1776; (= Weimarer Ausgabe IV, Bd. 3, Nr. 379), S. 14.

[5] Vgl. dazu Hamm, Heinz: Der Theoretiker Goethe. Grundpositionen seiner Weltanschauung, Philosophie und Kunsttheorie. Berlin: Akademie Verlag, 1975, S. 45–61.

[6] Goethe an J. C. Kestner, 14. 5. 1780; (= Weimarer Ausgabe IV, Bd. 4, Nr. 949), S. 221.

[7] Goethe an J. C. Kestner, 30. 5. 1781; (= Weimarer Ausgabe IV, Bd. 5, Nr. 1235), S. 129.

[8] Goethe über J. Ch. Günther in „Dichtung und Wahrheit“; (= Berliner Ausgabe, Bd. 13), S. 288.

[9] Goethe an J. C. Kestner, 14. 5. 1780; (= Weimarer Ausgabe IV, Bd. 4, Nr. 949), S. 221.

vita contemplativa – sowie nunmehr alle Interessen dafür – durch eine mit größter Hingabe erlebte *vita activa* in der ersten Zeit in Weimar notwendigerweise beeinträchtigt wurde. Viel wesentlicher war, dass die, wie der Dichter sich ausdrückte, „auf ihn losdringende wirkliche Welt" ihm in Bezug auf den organischen Zusammenhang zwischen „Antizipation" und früher geplanten und fortzusetzenden Werken im höchsten Maße „unbequem und störend" war. So mussten die Pläne, Skizzen und erste Versuche von Werken größeren Umfangs, die weltanschaulich-gehaltlich eines tiefgreifenden Erfassens der erlebten Umwelt bedurften, unter den grundsätzlich neuen Voraussetzungen des eigenen Lebens in der ursprünglichen Konzeption und Form fragwürdig geworden sein. Ihre der veränderten Situation und den daraus erwachsenen nagelneuen Aspekten entsprechende und gleichzeitig künstlerisch befriedigende Umstrukturierung war vorerst noch ebenfalls undenkbar; denn die wirkliche Welt „will" – so lautet die Fortsetzung der Goetheerklärung – „ihm [dem Künstler, L. T.] geben, was er schon hat, aber anders, *das er sich zum zweiten Male zueignen muß*".[10] Es ist daher weder dem Zufall noch dem Zeitmangel des Staatsmannes anzulasten, dass die erfolgreiche Umarbeitung erst in Italien bzw. danach durchgeführt wurde: Form und Gehalt der früheren und neu aufkeimenden Stoffe und Pläne bedurften der auf die Entwicklung des Künstlers kathartisch wirkenden kritischen Konfrontierung mit der Wirklichkeit in Weimar während der staatsmännischen Tätigkeit. Andererseits entstand erst in Italien die notwendige Distanz zu dem zu verarbeitenden überaus reichen Erlebnismaterial, was in Form und Inhalt zur Umgestaltung der alten, vor und in Weimar entworfenen literarischen Vorhaben und Versuche, d. h. zur „zweitmaligen Zueignung" in hohem Maße beigetragen haben konnte. Nur so ist es verständlich, dass Goethe erst in Italien im vollen Bewusstsein seiner dichterischen Berufung die Worte niederschrieb: „[...] ich habe mich [...] wiedergefunden; aber als was? – Als Künstler".[11]

Bezeichnenderweise litt Goethes Lyrik in ihrer kontinuierlichen Weiterentwicklung nicht in diesem Maße unter der fundamentalen Umstellung der Lebensverhältnisse des Dichters.[12] Die Lyrik als die empfindlichste aller literarischen Gattungen ist nämlich in besonderer Weise geeignet, das Erlebte soweit wie möglich unmittelbar auszudrücken. Im lyrischen Schaffensprozess ist daher ein höheres Maß an Individuellem und Subjektivem nicht nur erlaubt, sondern auch erforderlich, um die authentische poetische Vermittlung des

[10] Goethe, Johann Wolfgang: Tag und Jahreshefte; (= Berliner Ausgabe, Bd. 16), S. 19. (Hervorhebung L. T.)

[11] Goethe an Carl August. 17/18. 3. 1788 (= Weimarer Ausgabe IV, Bd. 8, Nr. 2647), S. 357.

[12] Reuter, Hans-Heinrich: Goethe. In: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 6: Vom Ausgang des 17. Jahrhunderts bis 1789. Berlin: Volk und Wissen Verlag, 1979, S. 712.

momentan und direkt Erlebten als eine vorzügliche Bedingung echter lyrischer Wirkung überhaupt zu ermöglichen.

Hinzu kamen die auf Grund der eigenen dichterischen Praxis entstandenen Ansichten Goethes über das Gedicht, indem er es nur als „Gelegenheitsgedicht" akzeptieren konnte. Die Goethe'sche „Lesart" hat allerdings Inhalt und Bedeutung dieses seit Martin Opitz in deutschen Poetiken geläufigen Terminus wesentlich verändert bzw. erweitert: Nach seinen Kriterien müsse dazu jeweils „die Wirklichkeit [...] die Veranlassung und den Stoff [...] hergeben."[13] Als er diese seine Bestimmung in Worte fasste, war bereits ein halbes Jahrhundert seit den ersten Gedichten in Weimar vergangen, doch wusste er sie mit einer unwiderlegbaren Selbstverständlichkeit auf die gesamte eigene Gedichtproduktion zu verallgemeinern: „Alle meine Gedichte sind Gelegenheitsgedichte, sie sind durch die Wirklichkeit angeregt und haben darin Grund und Boden. Von Gedichten aus der Luft gegriffen halte ich nichts."[14]

Aber schon viel früher, bereits im Jahre 1788 gab er die Erklärung über den untrennbaren Zusammenhang zwischen lyrischer Dichtung und erlebter Wirklichkeit ab, indem er den achten, also den lyrischen Band seiner ersten Werkausgabe mit den bis zu jener Zeit geschriebenen Gedichten von rund zwei Jahrzehnten „ein Summa Summarum so mancher Empfindungen eines ganzen Lebens"[15] nannte. Ähnlich äußerte er sich im Aufsatz für junge Dichter kurz vor seinem Tode, wobei neben dem wirklich Erlebten als zweite Goethe'sche Bedingung innovativen Gestaltungsprozesses lyrischer Produkte die Förderung der persönlichen Selbstentfaltung mit Nachdruck verlangt wurde: „[...] fragt euch nur bei jedem Gedicht, ob es ein Erlebtes enthalte und ob dieses Erlebte euch gefördert habe."[16] Diese Bestimmung Goethes ist sehr wahrscheinlich in einer direkten Kontroverse mit der Flut der romantisch-sentimentalen Lyrik zweiten und dritten Ranges entstanden, wie man ihr in den Periodika der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts immer wieder begegnet, indem sie im Weiterem folgendermaßen ausgelegt wurde: „Ihr seid nicht gefördert, wenn ihr eine Geliebte, die ihr durch Entfernung, Untreue, Tod verloren habt, immerfort betrauert. Das ist gar nichts wert, und wenn ihr noch so viel Geschick und Talent dabei aufopfert."[17]

Trotz aller Zeitbezogenheit dieses Urteils entspricht jedoch auch diese ablehnende Stellungnahme den allgemeinen dichtungstheoretischen Maßstäben von Goethe. Besonders deutlich wird dies, wo er den Modedichtern seine poetologischen Maximen entgegenstellt, wie er sie von seiner Sturm-und-

[13] Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Einführung und Textüberwachung v. Ernst Beutler. Zürich: Artemis-Verlag, 1948, S. 48. (= Gedenkausgabe Zürich, Bd. 24)

[14] Ebd., S. 48 f.

[15] Goethe an C. v. Knebel, 25. 10. 1788 (= Weimarer Ausgabe IV, Bd. 9, Nr. 2691), S. 44.

[16] Ein Wort für junge Dichter. (= Berliner Ausgabe, Bd. 17), S. 715.

[17] Ebd.

Drang-Lyrik bis zu seinen spätklassischen Gedichten konsequent vertrat. Danach seien ausschließlich Erlebtes, ununterbrochen Fortschreitendes und Förderndes die konstitutiven Träger kontinuierlicher Innovationen einer lebendig wirkenden Poesie: „Man halte sich ans fortschreitende Leben und prüfe sich bei Gelegenheiten; denn da beweist's sich's im Augenblick, ob wir lebendig sind, und bei späterer Betrachtung, ob wir lebendig waren."[18]

Außerdem verlangte Goethe von den Poeten im gleichen Aufsatz über die „Norm" des Dichters – in der Bedeutung von einem selbst erarbeiteten *Standpunkt* – Rechenschaft, wie dieser schon in den ästhetisch-poetischen Anschauungen der Stürmer und Dränger, u. a. in den theoretischen Schriften von J. M. R. Lenz, als eine der wichtigsten Forderungen an die jeweiligen schöpferischen Genies gestellt wurde.[19]

Durch das Wirksamwerden dieser Dialektik des Erlebten und Fördernden in der Lyrik von Goethe wurde ein zweifaches Verhältnis des Dichters zur realen Welt in und durch sein lyrisches Produkt und damit die selbstverständliche Notwendigkeit der ständig umgewerteten bzw. umstrukturierten „Norm" geschaffen: Indem nämlich durch den schöpferischen Prozess das Erlebte poetisch erfasst wurde, entstanden auch die Grundlagen für ein jeweils mehr oder weniger neues, korrigiertes Verhältnis zur Wirklichkeit. Besonders beachtenswert ist dies bei der Untersuchung der Gedichte nach seiner Ankunft in Weimar. Ausschließlich sie sind nämlich – neben Briefen und sonstigen biographischen Dokumenten – die vollendeten poetisch-ästhetischen Zeugnisse, welche dem sich jeweils direkt und momentan durchsetzenden lyrischen Gestaltungsprozess des „Erlebten" und „Fördernden" zufolge bereits außerordentlich überzeugend die ersten weltanschaulichen Konsequenzen am Anfang des ersten Weimarer Jahrzehnts belegen. Die neuen weltanschaulichen Normen, die auf Grund der vom Spätherbst 1775 an in jeder Beziehung prinzipiell von neuen Seiten kennengelernten Wirklichkeit entstanden sind und durch die kontinuierlich wirkenden und verarbeiteten praktischen Erfahrungen einer ständigen Umwertung ausgesetzt waren, haben auch die fortlaufenden Form- und Gehaltsveränderungen der poetischen Produkte mitbestimmt, wobei diese Veränderungen gleichzeitig die notwendige und konsequente Weiterentwicklung der gesamten späteren literarischen Produktion Goethes, so auch die der erst später vollendeten dramatischen und epischen Werke vorbereiteten.

Aus diesen Gründen vor allem hatte die Lyrik der ersten Zeit in Weimar eine eminente literaturhistorische Bedeutung, wenn auch die erste notwendige Umstrukturierung der „Normen" in den etwa anderthalb Jahren nach der

[18] Ebd.

[19] „Er nimmt Standpunkt – und dann *muß er so verbinden*." Lenz: Anmerkungen übers Theater. In: Lenz, Jakob Michael Reinhold: Werke und Briefe in drei Bänden. Bd. 2. Hg. v. Sigrid Damm. Leipzig: Insel-Verlag, 1987, S. 648.

Ankunft in Weimar selbstverständlich keineswegs die Veränderung sämtlicher früheren weltanschaulichen und poetisch-ästhetischen Positionen zur Folge haben konnte. Dies umso weniger, da es in der sechs Jahrzehnte langen Entwicklung des Goethe'schen Werkes in keiner Zeit zu einer generellen Aufgabe der gesamten früher oder später vertretenen Ansichten gekommen ist. Für Positionsveränderungen, die jedoch kontinuierlich eine ganze Reihe von früheren Ansichten, Motiven, Stoffen und Formen innerhalb neuer Zusammenhänge bewahren, bietet die Entstehungsgeschichte des *Faust* die eklatantesten Beispiele. Zweifelsohne ist das Ausmaß der Normveränderungen innerhalb des Umwertungsprozesses in den Jahren 1775/76 bei einem Vergleich der typischen Positionen in Straßburg und Frankfurt mit denen der ersten anderthalb Jahre in Weimar besonders augenfällig. Die poetisch konstituierten weltanschaulichen Eckpfeiler Goethe'schen Denkens in Frankfurt wurden seit Hermann Hettner schon immer in der Gegenüberstellung eines *Götz, Prometheus* und *Faust* mit dem Typ *Werther* gesehen, mit Hettners eigenen Worten

> einerseits [...] im *Götz*, im *Prometheus* und in der *Fausttragödie* [...] das trotzige ungestüme Titanentum, das ungebändigte Stürmen und Drängen nach einer besseren und kraftvolleren Menschenart, nach schrankenloser Erkenntnis und Tatkraft [...] andererseits im *Werther* die tiefe Klage über den Verlust des erträumten Naturzustandes [...].[20]

Die unmittelbaren Beziehungen zwischen *Werther* und *Prometheus* erkannte aber schon Jakob Michael Reinhold Lenz, indem er bereits im Jahre der Veröffentlichung des Goethe-Romans behauptete, „Werther ist ein Bild, meine Herren, ein *gekreuzigter Prometheus*, an dessen Exempel ihr euch bespiegeln könnt."[21]

Das schöpferische Handeln-Wollen eines dazu subjektiv veranlagten – um es mit dem Goethewort zu sagen – „göttergleichen"[22] Menschen musste, bedingt durch die unüberwindbaren Schranken jedweder Umwelt, zum titanischen Leiden-Müssen führen. Prometheus und Werther, die beiden zum Sinnbild gewordenen Goethe-Gestalten des Sturm und Drang, waren daher ihren geistigen, schöpferischen und gefühlsmäßigen Anlagen nach in jeder Hinsicht gleich: Sie waren beide zum produktiven und vollständigen Leben geborene „göttergleiche" Menschen im Sinne des Geniebegriffs der jungen Schriftstellergeneration am Anfang der 1770er Jahre. Die untrennbare Zusammengehörigkeit der zwei Motive hatte Goethe besonders prägnant im Gedicht *Adler und*

[20] Hettner, Hermann: Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert. 2 Bde. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1979, Bd. 2, S. 12.

[21] Lenz: Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers. Lenz, J. M. R.: Werke und Briefe, Bd. 2, S. 685. (Hervorhebung L. T.)

[22] Goethe: „Wandrers Sturmlied", Verse 33 und 38; (= Berliner Ausgabe, Bd. 1), S. 321.

Taube im Bild von dem Adler allegorisiert, der – vom Pfeile des Jägers getroffen – die Schwingkraft der Flügel für immer verloren hat und schmerzerfüllt zum Himmel hinaufblickt: „und eine Träne füllt sein hohes Aug".[23] Das Bild der zum dürftigen und unwürdigen Leben verdammten Adlernatur – von Goethe in Frankfurt persönlich zutiefst erlebt – wurde zu einem Symbol der Geniekonzeption des Sturm und Drang verallgemeinert: Demnach sei das Genie subjektiv-individuell zum höheren Leben veranlagt gewesen, objektiv jedoch zu einem ihm unwürdigen Leben „verdammt" , von der gemeinen Umwelt schließlich bloß durch die Sehnsucht nach dem Höheren und durch die „Träne in dem Aug" getrennt.

Der Antagonismus zwischen Idee und Wirklichkeit innerhalb der Geniekonzeption war auf die Dauer schwer vertretbar. Damit ist auch ihr verhältnismäßig schneller Verfall zu erklären. Auch in Goethes Sturm-und-Drang-Lyrik waren von frühester Zeit an Motive einer possiblen Aufhebung dieses Antagonismus enthalten. Am Anfang der Frankfurter Zeit stand neben *Wandrers Sturmlied,* der Geniehymne par excellence, *Der Wandrer,* in dem Natur, Mensch (Frau und Kind) und Überreste der antiken Kultur in einer herrlichen, poetisch zum ersten Male interpretierten Einheit von „edler Einfalt und stiller Größe" harmonierten. Am Ende der Frankfurter Jahre waren wiederum neben der *Wonne der Wehmut* (mit „Tränen der heiligen und ewigen Liebe", ohne die die Welt „öde" ist) und *Herbstgefühl* (mit "Augen der ewig belebenden Liebe vollschwellende Tränen") sowie *Sehnsucht* (mit durch Nerven und Adern wühlendem Schmerz) auch solche Gedichte zu lesen wie *Ich saug an meiner Nabelschnur,* in dessen zweiter Strophe der Dichter nicht nur der Fortsetzung des Lili-Erlebnisses, sondern auch dem Tränenkult und sämtlichen Träumen der Sturm-und-Drang-Jahre entsagen zu können glaubte. Zwischen 1772 und 1775 waren jedoch das Sturm- und das Adlerlied sowie *Ganymed, Prometheus, An Schwager Kronos, Wonne der Wehmut* usw. typisch und nicht *Der Wandrer* oder das später unter dem Titel *Auf dem See* überarbeitete Gedicht, wenn auch solche wie diese die möglichen Ansätze zur Umwertung der Positionen der Geniekonzeption bereits erkennen ließen.

In den ersten anderthalb Jahren in Weimar wurden die früheren lyrischen Stoffe und Motive selbstverständlich noch immer nicht restlos aufgegeben. *Rastlose Liebe*[24] war z. B. *thematisch* noch in jeder Hinsicht der Geniepoesie verpflichtet: Ihre ersten beiden Strophen komprimieren im Gehalt sowie mit der neuen poetischen Formgebung[25] des Gedichtes antithetisch die Attitüden des Sturmliedes und des Werther-Motivs, wie diese für Goethes Dichtung in den

[23] Ebd., S. 326.
[24] Ebd., S. 58 f.
[25] „Rastlose Liebe" vom 6. Mai 1776 ist ein Gedicht mit jeweils unterschiedlich gebundenen Strophen wie „Ich saug an meiner Nabelschnur" vom 15. Juni 1775 (umgearbeitet unter dem Titel „Auf dem See" für den 8. Band der ersten Werkausgabe des Dichters von 1789).

Frankfurter Jahren vor dem 7. November 1775 typisch waren. Beim Lesen der steigend pulsierenden jambischen *Stakkatos* der kurzen Verse in der ersten Strophe erlebt man erneut das titanische Ringen mit den rohen Elementen der Natur:

Dem Schnee, dem Regen,
Dem Wind entgegen,
Im Dampf der Klüfte,
Durch Nebeldüfte,
Immer zu! Immer zu!
Ohne Rast und Ruh!

Diesen folgt rhythmisch-melodisch das weich einsetzende *Legato* fallender Verse, die thematisch die volle Entfaltung des Gefühllebens der leidenden Liebe nachempfinden lassen, wobei freilich Stimmungsbeziehungen zum Motiv der Werthersch'en *Wonne der Wehmut* unverkennbar sind:

Lieber durch Leiden
Möcht ich mich schlagen,
Als so viel Freuden
Des Lebens ertragen,
Alle das Neigen
Von Herzen zu Herzen,
Ach, wie so eigen
Schaffet das Schmerzen!

Auch die hohe poetische Spannung inmitten der dritten Strophe, wo die Verse des resignierten „Alles vergebens!" und des plötzlich hochschwingenden „Krone des Lebens" dem Gefühlsinhalt nach den tiefsten und den höchsten Punkt des Gedichtes mit einem Paarreim festschmieden, korrespondiert mit den einander widersprechenden Gefühlen der früheren Liebesdichtung:

Wie soll ich fliehen?
Wälderwärts ziehen?
Alles vergebens!
Krone des Lebens,
Glück ohne Ruh,
Liebe, bist du!

Besondere Aufmerksamkeit verdienen allerdings die einleitenden Fragen in der dritten Strophe. Dieses interrogative Motiv der eigenen Unschlüssigkeit in der Ablehnung bzw. der Überwindung der gegebenen Situation mit der möglichen Flucht gewann in Goethes Lyrik erst seit den Liebesgedichten an Lili

Schönemann vom Jahre 1775 eine allmählich zunehmende Frequenz. Man braucht dabei nur an Gedichte wie *Neue Liebe, neues Leben, An Belinden, Vom Berge* oder sogar *Ich saug an meiner Nabelschnur* zu denken. Diese Art unentschiedene Schwebe in der jeweiligen Stellungnahme wird in den ersten anderthalb Jahren in Weimar ein typisches Merkmal der Goethe'schen Lyrik. Das Gedicht *Beherzigung* besteht z. B. bloß aus zwölf Versen, davon bilden aber sieben je einen Fragesatz:

> Ach, was soll der Mensch verlangen?
> Ist es besser ruhig bleiben?
> Klammernd fest sich anzuhangen?
> Ist es besser, sich zu treiben?
> Soll er sich ein Häuschen bauen?
> Soll er unter Zelten leben?
> Soll er auf die Felsen trauen?
> Selbst die festen Felsen beben.
> Eines schickt sich nicht für alle!
> Sehe jeder, wie er's treibe,
> Sehe jeder, wo er bleibe,
> Und wer steht, dass er nicht falle![26]

Inmitten des gleicherweise mit epigrammatischer Kürze geschriebenen Gedichts *Sorge* wurden ebenfalls Fragen der Unsicherheit gestellt. Die Frage nach der Flucht erinnert den Leser erneut an den Anfang der dritten Strophe in *Rastlose Liebe*, die daran anschließende Frage, ob man sich dagegen am neuen Lebensglück eher doch festhalten solle, lässt die interrogative Disjunktion genauso in der Schwebe, wie dies für die neue Lyrik der angehenden Wende (Ende 1775 bzw. Anfang 1776) allgemein bezeichnend war:

> Kehre nicht in diesem Kreise
> Neu und immer neu zurück!
> Laß, o laß mir meine Weise,
> Gönn, o gönne mir mein Glück!
> *Soll ich fliehen? Soll ich's fassen?*
> Nun, gezweifelt ist genug.
> Willst du mich nicht glücklich lassen,
> Sorge, nun so mach mich klug![27]

[26] Ebd., S. 46.
[27] Ebd., S. 71. (Hervorhebung L. T.)

Diese Beispiele für Fragesätze in Goethes Lyrik aus der Anfangszeit in Weimar veranschaulichen allerdings im Vergleich mit denen der Frankfurter Gedichte im Jahre 1775 einen wesentlichen Unterschied. Attitüden der Unschlüssigkeit wurden in der angehenden Weimarer Lyrik nicht mehr nur auf private Angelegenheiten beschränkt, sondern auf eine neue Art der Beziehungen des Dichters zu seiner ganzen Umwelt übertragen und damit erweitert und verallgemeinert.

Die direkte Begegnung mit dem „Leben", dem in Weimar „die Schriftstellerey" „subordiniert" werden sollte[28], die Gelegenheiten, die von nun an für die gesellschaftlich nützliche Tätigkeit zu entstehen schienen, ermöglichten Entscheidungen bzw. die dazu notwendige und zweckmäßige menschliche Einstellung und Haltung zu überlegen, wie das früher nicht einmal perspektivisch vorzustellen war. Diese Überlegungen setzten natürlich auch die erste Konfrontation der antizipierten Ideen und der nun vermeinten Möglichkeiten des praktischen Handelns voraus. Unterdessen bedurften die früher ins Unbegrenzte auslaufenden Anschauungen der Genieperiode um 1776 in der Praxis immer wieder ihrer notwendigen Korrektur bzw. Einschränkung, um den Glauben an eine, wenn auch nicht mehr alles durchgreifende, so zumindest momentan praktische Wirksamkeit des Individuums einigermaßen befestigen zu können. Somit waren aber diese Überlegungen vielfach mit Unsicherheit und Unschlüssigkeit in den zu fassenden Urteilen verbunden.

Vor allem diesen grundsätzlichen Veränderungen in der Beziehung zur Wirklichkeit war die Erweiterung des Gehaltes der poetischen Fragen in der Lyrik vom November 1775 an zu verdanken. Die neue Motivation von Fragen wie „Ach, was soll der Mensch verlangen?" in *Beherzigung* oder „Willst du immer weiter schweifen?" in *Erinnerung*[29] war vor der Weimarer Zeit in Goethes Lyrik in keiner Weise vorstellbar. Im Entstehungsjahr des *Prometheus* und des *Ganymed* hätte die Antwort auf die erste Frage nur „Alles", auf die zweite nur ein entschiedenes „Ja" gewesen sein können.

Bezeichnend für die Fragen in diesen Gedichten ist aber auch, dass sie größtenteils ohne Fragewort mit einer Bejahung oder Verneinung zu entscheidenden Fragen sind; doch wich der Dichter so einer die vielseitig zusammengesetzten Wirklichkeitsbezüge simplifizierenden Antwort jeweils aus. In *Beherzigung* soll auf die Fragenserie jeder seinen Veranlagungen entsprechend die Antwort finden: „Eines schickt sich nicht für alle!" Und wenn dieses Urteil um 1776 im Verhältnis zu den früheren Sturm-und-Drang-Gedichten in dieser Form und in diesem Kontext sicherlich fremd klingen mag, so können noch sämtliche logischen Beziehungen zur Geniekonzeption, welche die unterschied-

[28] Goethe an J. C. Kestner, 14. 5. 1780 (= Weimarer Ausgabe IV, Bd. 4, Nr. 949), S. 221.
[29] Ebd., S. 48.

liche Veranlagung der schöpferischen und der Alltagsmenschen schon immer voraussetzte[30], vorläufig noch mit jedem Grund angenommen werden. Dagegen trennen die Weiterführung dieses Gedankens mit den Worten „Sehe jeder, wie er's treibe, / Sehe jeder, wo er bleibe" sowie das sachliche Ermessen dieser individuellen Unterschiede mit der abschließenden Bibelweisheit „Und wer steht, dass er nicht falle!" dieses Gedicht vielmehr von der kurz zuvor in Frankfurt entstandenen Lyrik als von der um Jahrzehnte späteren hoch- und spätklassischen Spruchdichtung Goethes.

Auch in *Sorge* wurden die Fragen der Unsicherheit als praktisch sinnlose Zweifel nicht gelöst, sondern letzten Endes als solche entschieden abgelehnt. Schließlich kam es in *Sorge* wie auch in *Erinnerung* zu solchen Konsequenzen, die in Goethes vorheriger Dichtung kaum denkbar waren: Die Entscheidung für die akzeptierte Beschränkung auf die sachliche Erwägung der „Sorgen", die einen schließlich „klug" (d. h. für real mögliches Handeln vernünftig) machen müsse sowie die Einsicht in das mögliche und notwendige Maßhalten in *Erinnerung*, die allein das „Glück" des Menschen verheißen könne, waren unmissverständliche Bestandteile einer neuen Norm. Sie gaben keine direkte Ja- oder Nein-Antwort auf die zu entscheidenden Fragen. Das wäre auch nicht mehr möglich gewesen. Die Fragestellung selbst wurzelte nämlich, bedingt durch die Konfrontierung der früher antizipierten Anschauungen und der neuen Kenntnisse, noch in gewissem Maße in der Vergangenheit, die Antwort enthielt aber bereits erste Motive der Überwindung der unter den neuen Umständen anachronistisch gewordenen Ansichten und bildete somit die Grundlagen für die Entfaltung der neu aufkeimenden Normen. Vor allem dadurch widerspiegelten sich in den poetischen Zeugnissen der Anfänge Goethes in Weimar die ersten Resultate des qualitativen Umwertungsprozesses früherer Anschauungen. In den angeführten Beispielen äußerte sich die Unschlüssigkeit des Dichters einerseits in der neu motivierten Fragestellung und andererseits in der ihr mehr oder weniger ausweichenden Antwort.

Die Umstrukturierung der ehemaligen Ansichten veranschaulichen recht plausibel auch epigrammatische Gedichte wie *Königlich Gebet, Mut, Hypochonder* und *Menschengefühl*. Alte und neue, zuvor in keinem Goethe-Gedicht vorhandene Motive verflechten sich in den ersten beiden, wobei der abrupte Übergang der einen Stilrichtung in die andere vielleicht nirgends so deutlich nachweisbar ist wie gerade in diesen Gedichten.

Die stolzen, selbstbewussten Ausrufe der persönlichen Entfaltung in den ersten Versen des *Königlich Gebet*s mögen ihre Wurzeln noch in der Geniekonzeption gehabt haben:

[30] Entsprechende Beispiele dafür siehe in diesem Band S. 303.

Ha, ich bin der Herr der Welt! mich lieben
Die Edlen, die mir dienen.
Ha, ich bin der Herr der Welt! ich liebe
Die Edlen, denen ich gebiete.

Ihnen wurden jedoch plötzlich durch eine epigrammatische Wendung im Gedicht die neu entstandenen Normen entgegengesetzt, nach denen schließlich das neue Bedürfnis nach Mäßigung – in diesem Fall sogar Demut – seinen Ausdruck fand:

O gib mir, Gott im Himmel! dass ich mich
Der Höh und Lieb nicht überhebe.[31]

Noch prägnanter fiel die epigrammatisch pointierte Antithese in *Mut*[32] aus. Sein ursprünglicher Titel, *Eis-Lebens-Lied* wies noch sehr deutlich darauf hin, dass das Gedicht eigentlich die unmittelbarsten Erlebnisse der Freuden eines Schlittschuhlaufens vom Winter 1775/1776 poetisch verallgemeinerte und sie mit dem vor und bis zu den Weimarer Anfängen typischen Lebensgefühl des Dichters verband. Im Gedicht war schon der erste Vers („Sorglos über die Fläche weg") diesem Lebensgefühl verpflichtet, wobei darin teils auch indirekte logische Beziehungen zum Gedankeninhalt der bereits unter veränderten Aspekten und sehr wahrscheinlich erst etwas später entstandenen *Sorge* festgestellt werden können. Diese charakteristische Einstellung zum Leben wurde anschließend noch weiter gesteigert und mit dem Ausruf am Strophenende, „Mache dir selber die Bahn!" zu einem Höhepunkt geführt, der in jeder Hinsicht der früheren titanischen Lebenserwartung entsprach. Nun erfolgte aber die plötzliche epigrammatische Wendung mit der eigentlich alles Vorangehende auf einmal zurückgenommen wurde. Stimmung und Aussage der folgenden Verse, „Stille, Liebchen, mein Herz! / Kracht's gleich, bricht's doch nicht!", widersprachen eindeutig der („göttergleichen") Selbstbehauptung des Sturm-und-Drang-Genies. Daran änderte auch der Schluss des Gedichtes nicht, der letzten Endes durch den formalen Zusammenhang mit den vorangehenden Versen in eine sprachlich verspielte Liebeserklärung auslief: „Bricht's gleich, bricht's nicht mit dir!"

Die epigrammatisch pointierte Antithese diente recht oft durch die Relativierung des Standpunktes des Dichters dem poetischen Ausdruck der für diese Übergangszeit typischen Unschlüssigkeit in der jeweiligen Stellungnahme. Das lässt sich besonders deutlich im *Hypochonder* nachempfinden, einem

[31] Goethe, Berliner Ausgabe, Bd. 1, S. 333.
[32] Ebd., S. 47. u. 789.

Gedicht, in dem die Gefühle des Dichters zwischen dem bis zum „Rasendwerden" extrem polarisierten Menschenhass und der Menschenliebe schwanken:

Der Teufel hol das Menschengeschlecht!
Man möchte rasend werden!
Da nehm ich mir so eifrig vor:
Will niemand weiter sehen,
Will all das Volk Gott und sich selbst
Und dem Teufel überlassen!
Und kaum seh ich ein Menschengesicht,
So hab ich's wieder lieb.[33]

Auch im *Menschengefühl*[34] ist die Normveränderung der neu beginnenden Periode einleuchtend. Wie im *Königlich Gebet* setzte nämlich Goethe die Akzente nicht mehr auf maßloses Handeln, sondern auf die Persönlichkeitsentfaltung durch „festen Sinn und guten Mut". Bei ihrer Realisierung brauchte der Mensch nicht mehr „göttergleich" zu werden. Wichtige Sturm-und-Drang-Positionen wurden so zum Teil fragwürdig gemacht, zum Teil auch abgelehnt. Dies bestätigt ebenfalls die bereits mehrmals erwähnte *Erinnerung*. Darin hatte nämlich Goethe dem fortwährenden „Weiterschweifen" – wie es dort hieß – die Erkenntnis des für den Menschen ständig „naheliegenden Guten", d. h. in diesem Kontext das sittlich vertretbare zweckmäßige Handeln sowie im engen Zusammenhang damit das zielstrebige und praktisch „ergreifbare Glück" entgegengesetzt, wodurch er alles Maßlose für sinnlos erklärte. Damit kann dieses kleine Gedicht bereits als ein wichtiger Vorläufer mancher reifen Weltanschauungsgedichte der präklassischen Zeit zwischen 1780 und 1783 angesehen werden.

Im engsten gehaltlichen Zusammenhang mit dem Motiv der nunmehr für notwendig gehaltenen Einschränkung des früher ins Maßlose gesteigerten subjektiv-individuellen Handeln-Wollens steht die in der weimarischen Dichtung Goethes von Anfang an artikulierte Sehnsucht nach Ausgleich und Aufhebung aller Spannungen und Widersprüche zwischen Freiheit und Notwendigkeit in ein harmonisches Natur- bzw. Friedenserlebnis. Manche Beispiele bot dafür bereits die Dichtung vor Weimar. Das eklatanteste unter ihnen war die dritte Strophe des Schweizer Gedichtes *Ich saug an meiner Nabelschnur*. Seit der Ankunft in Weimar wurde der ersehnte Friede innerhalb der durch Ausgleich bedingten Ruhe zu einem der neuen Grundmotive Goethe'scher Lyrik. Die zweite Hälfte des ersten *Wandrers Nachtliedes* bezeugt das äußerst prägnant:

[33] Ebd., S. 474.
[34] Ebd., S. 333.

Ach, ich bin des Treibens müde!
Was soll all der Schmerz und Lust?
Süßer Friede,
Komm, ach komm in meine Brust![35]

Im ersten Ausrufesatz „Ach, ich bin des Treibens müde!" wiederholt sich das Motiv des notwendigen Verzichtes auf das bereits fragwürdig gewordene fortwährende „Treiben" wie in *Erinnerung* („Wills du immer weiter schweifen?" sowie sogar in der vierten Frage der *Beherzigung*: „Ist es besser sich zu treiben?"). Der für die Anfänge der präklassischen Dichtung Goethes so typischen unschlüssigen Fragestellung „Was soll all der Schmerz und Lust?" folgt aber diesmal der neue Ausrufesatz „Süßer Friede, / Komm, ach komm in meine Brust!" mit Hervorhebung des „süßen Friedens", dessen besonderer Stellenwert als Kern des ganzen Gedichtes mit einem selbstständigen kurzen Vers extra betont wurde.

Die Spannung zwischen sinnlosem Taten- und Bewegungsdrang und dem Gedanken des ersehnten inneren Ausgleichs des Menschen enthält auch die abschließende Antithese im Gedicht *Jägers Nachtlied*, wie das die dritte und die vierte Strophe veranschaulichen:

Des Menschen, der in aller Welt
Nie findet *Ruh noch Rast*,
Dem wie zu Hause so im Feld
Sein Herze schwillt zur Last.

Mir ist es, denk ich nur an dich,
Als säh den Mond ich an;
Ein *stiller Frieden* kommt auf mich
Weiß nicht, wie mir getan.[36]

Es ist auffallend, dass man in der dritten Strophe erneut dem alliterierenden Wortpaar „Ruh" und „Rast" begegnet.[37] Sein Stellenwert in diesem Gedicht und in *Rastloser Liebe* ist aber grundverschieden. Mochten zwar im letzteren die unschlüssigen Fragen sowie die kompliziert verwickelten Beziehungen der

[35] Ebd., S. 68. (Hervorhebungen L. T.)

[36] Goethe, Berliner Ausgabe, Bd. 2, S. 569 f. (Hervorhebung L. T.) Das Gedicht wurde unter dem Titel „Jägers Abendlied" 1789, für den 8. Band der ersten Werkausgabe stark umgearbeitet. Siehe Berliner Ausgabe, Bd. 1, S. 69.

[37] Siehe „Rastlose Liebe", ebd., S. 58 f. u. vgl. dazu auch die 6. Strophe der 2. Fassung von „An den Mond", ebd., S. 70.

letzten Worte des Gedichtes zu denen der ersten Strophe die Stellungnahme des Dichters einigermaßen relativiert haben, so wurde das rast- und ruhelose Handeln in *Jägers Nachtlied* als nunmehr unvertretbar dahingestellt. Dessen entschiedene Ablehnung fand vor allem in der Antithese des von dieser Zeit an zur Norm gewordenen „stillen Friedens“ am Gedichtende Ausdruck. Schließlich ist zu beachten, dass selbst der beinahe gleichzeitig wiederholte widerspruchsvolle Umgang mit Begriffen wie rast- und ruheloses bzw. uneingeschränktes Handeln und Leben sowie andererseits erhoffter Frieden und einsichtsvolles Maßhalten stichhaltige Beweise für die neuen lyrischen Ansätze zu einer grundsätzlichen Abkehr von früheren Ansichten lieferte. In diesem Zusammenhang gehört daher auch *Rastlose Liebe* trotz direkter Beziehungen zu den früheren Goethe'schen Sturm-und-Drang-Motiven organisch in den Gesamtkontext der lyrischen Produkte von 1776.

Dieser für die erste Zeit in Weimar kennzeichnende Prozess während der kontinuierlichen Auseinandersetzung mit den früheren Anschauungen und das damit verbundene ununterbrochene Suchen nach den neuen weltanschaulichen und poetischen Positionen kamen auch im für 1776/1777 gleichfalls typischen Motiv des Offenlassens des jeweilig zu entscheidenden disjunktiven *Entweder-Oder* sowie in einer Art vorerst noch unsicherer und inkonsequenter Anerkennung des *Schicksals* zum Ausdruck. Diese Motive hatten in Goethes Entwicklung um 1776 eine besondere Bedeutung, weil sie damals im krassen Gegensatz zu den grundlegenden Thesen des Genieprogramms standen, nach denen sich das Ideal wahrer menschlicher Ziele in erster Linie im unbegrenzten subjektiv-individuellen Handeln zu offenbaren hatte. Damit waren sie im Prinzip den unschlüssigen Fragestrukturen nahe verwandt und neben anderen neuen Motiven der Zeit besonders wichtige poetische Ideenträger der Entfremdung vom früheren Sturm-und-Drang-Subjektivismus. Das unschlüssige Entweder-Oder bzw. die ersten Anzeichen für eine real mögliche Anerkennung der dem Subjekt entgegenwirkenden, jedoch vorerst noch fremdartigen, schwer überschaubaren objektiven Notwendigkeit – in den Gedichten der Zeit vorwiegend als Schicksal apostrophiert – gehörten deshalb zu wichtigen Momenten bei der innovativen Ausbildung der neuen Normen im gehaltlich-thematischen Stoff Goethe'scher Dichtung in Weimar.

Dieses dem Schicksal ergebene Entweder-Oder kam sowohl in solchen Frage- und Antwortstrukturen, wie man ihnen in *Beherzigung* begegnet, zum Vorschein, als auch in der nicht ohne Humor verfassten Antithesenserie inmitten des Gedichtes *Genialisch Treiben*. Darin wurde eine ganze Serie von Entweder-Oder-Gegensatzpaaren, zwischen denen man sich zu bewegen genötigt sei, vom konkreten „Ernst“ und „Spaß“ sowie „Lieb“ und „Hass“ über das ganz allgemeine „dies“ und „das“ bis zu den höchst abstrakten und alles umfassenden Polaritäten eines „Nichts“ und eines „Was“ gesteigert.

So wälz ich ohne Unterlaß
Wie Sankt Diogenes mein Faß.
Bald ist es Ernst, bald ist es Spaß;
Bald ist es Lieb, bald ist es Haß;
Bald ist es dies, bald ist es das;
Es ist ein Nichts und ist ein Was.
So wälz ich ohne Unterlaß
Wie Sankt Diogenes mein Faß.[38]

Dadurch blieb aber auch nichts mehr übrig, als mit der Weisheit des Diogenes alles Unumgängliche mit stoischer Gelassenheit, dem Schicksal ergeben, auf sich zu nehmen. Außer den Gegensatzpaaren bot auch das einleitende und am Ende des Gedichtes wiederholte groteske Bild im Vergleich mit früheren entschiedenen Stellungnahmen für jedes „genialische Treiben" nachweisbare Ansätze zu einer überzeugenden Distanzierung.

Ebenso begann das für diesen Zeitraum so charakteristische Gedicht *Dem Schicksal* (die erste, weniger bekannte Fassung des Gedichtes vom 3. August 1776) mit dem Ausdruck unerklärbarer Empfindungen *für und wider* die bislang unbekannte Welt, wie er, der Stürmer und Dränger, sie im Weimarer Hof seit neun Monaten in ihrer eingeschränkten „Enge" bzw. unbedeutenden „Kleinheit" erlebte:

Was weiß ich, was mir hier gefällt,
In dieser engen, kleinen Welt
Mit leisem Zauberband mich hält![39]

Trotzdem wurde aber allem großes und reges Interesse entgegengebracht, was nur die von nun an von neuen Seiten kennenzulernende Wirklichkeit bzw. das vorerst noch fremde, wie es im Gedicht hieß, „seltsame" und „tiefe" Schicksal bieten konnte. Diese Stellungnahme führte zu den (in der späteren Fassung für die erste Werkausgabe unter dem Titel *Einschränkung*[40] gestrichenen) Versen, in denen ursprünglich das personifizierte Schicksal, das nach dem Dichter alles Individuelle zu bestimmen vermochte, mit Worten einer panegyrischen Begeisterung angesprochen wurde. Gleichzeitig erhielten frühere Sturm-und-Drang-Attitüden mit den Worten „Ungeduld und glaubenleer Gewühl" ausdrücklich negative Prädikate:

[38] Ebd., S. 474.
[39] Goethe, Berliner Ausgabe, Bd. 2, S. 571.
[40] Diese stark umgearbeitete Fassung erschien 1789. Siehe in: Goethe, Berliner Ausgabe, Bd. 1, S. 71.

Du hast uns lieb, du gabst uns das Gefühl:
Dass ohne dich wir nur vergebens sinnen,
Durch Ungeduld und glaubenleer Gewühl
Voreilig dir niemals was abgewinnen.[41]

Das rechte Maß menschlichen Handelns sei daher jeweils vom Schicksal bestimmt – wenigstens so lautet das poetische Fazit dieser Verse bzw. der ersten Erlebnisse in Weimar:

Du hast für uns das rechte Maß getroffen,
In reine Dumpfheit uns gehüllt,
Dass wir, von Lebenskraft erfüllt
In holder Gegenwart der lieben Zukunft hoffen.

So konsequent wurde aber in dieser angehenden Übergangsphase der Goethe'schen Dichtung der Begriff Schicksal nicht immer behandelt. Widerspruchsvoll ist z. B. in dieser Hinsicht das heute vielleicht bekannteste Liebesgedicht aus dieser Zeit, *Warum gabst du uns die tiefen Blicke* [...].[42] Eingangs sprach darin der Dichter das Schicksal den neuen Normen gemäß wie ein Phänomen an, das selbst die individuellen Einsichten und Gefühle determiniert. Auch im zweiten Teil des Gedichtes, in dem der Dichter die Geliebte mit den Worten „Sag, was will das Schicksal uns bereiten?" anredete, enthielt die Frage nach der Zukunft die Anerkennung der Schicksalsabhängigkeit des Menschen. Dem neuen Typ der poetischen Motivierung der lyrischen Aussage widerstrebte nicht im mindesten, dass sich an diese Worte die Vorstellung der nunmehr selbstverständlich gewordenen „Mäßigung" anschloss, wenn auch die assoziativen Beziehungen zwischen den beiden Begriffen (Schicksal und Mäßigung) hier, ausschließlich durch das Gefühlsleben in der Liebe motiviert, wesentlich lockerer waren als im oben besprochenen Schicksalsgedicht.

Schließlich hatte aber Goethe allen seinen vorangegangenen Urteilen widersprochen. Mit den letzten Worten, nach denen das Individuum vom Schicksal nur gequält, nicht aber verändert werden könne, hat er wieder einmal den prometheischen Geist der Frankfurter Jahre heraufbeschworen:

Glücklich, dass das Schicksal, das uns quälet,
Uns doch nicht verändern mag!

Unter literaturhistorischen Aspekten sind Inkonsequenz und Unschlüssigkeit natürlich nicht weniger bedeutende Motive des Umwertungsprozesses der

[41] Lyrische Worte wie diese sind erste Vorboten von Versen wie „Vergebens werden ungebundne Geister / Nach der Vollendung reiner Höhe streben" ein Vierteljahrhundert später.
[42] Goethe, An Charlotte von Stein. In: Berliner Ausgabe, Bd. 2, S. 21 f.

früheren weltanschaulichen und ästhetischen Normen als die poetische Widerspiegelung und Komprimierung der durch die veränderten Umstände und Verhältnisse bereits klar umrissenen neuen Ansichten. Die ersten entstanden infolge des ungelösten Widerspruchs zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem, die letzteren nach den einsetzenden Erfolgen seiner Überwindung, wobei der neue Gehalt sich letzten Endes freilich erst im Laufe der präklassischen Entwicklung des Dichters und darüber hinaus voll entfaltete.

Die neu errungenen Stellungnahmen in Goethes Lyrik erstreckten sich nicht nur auf solche mehr abstrakten Schlussfolgerungen wie er sie z. B. aus dem zu klärenden Verhältnis zwischen Individuum und objektiver Wirklichkeit in Gedichten wie *Erinnerung* und *Dem Schicksal* zu ziehen versuchte, bzw. wie er sie durch die Antizipation eines harmonischen Ausgleichs sämtlicher Antagonismen u. a. in *Jägers Nachtlied* und dem ersten *Wandrers Nachtlied* artikulierte. Sie reflektierten nämlich auch ganz konkrete Konsequenzen für die eigene praktische Verhaltensweise des sich neu orientierenden Dichters und des Staatsmanns, als er anfangs als freundlich aufgenommener und einflussreicher Gast des regierenden Herzogs, später, von der Mitte des ersten Jahres an aber bereits als aktives Mitglied der Staatsverwaltung seine eigenen Wirkungsmöglichkeiten ermaß. Gedichte wie *Gib, das Tagwerk* [...], *Erklärung eines alten Holzschnittes, Dem durchlauchtigsten Fürsten* sowie *Seefahrt* veranschaulichen die ersten Folgen dieser praktisch-theoretischen Neuorientierung in Goethes Lyrik auf das prägnanteste mit Bekenntnissen von der Überzeugung, in Weimar sinnvoll handeln zu können und mit Gedanken, Aussagen und Dokumenten über die neukonzipierte Funktionsbestimmung der Dichtung, über die „Fürstenerziehung" sowie über die aus taktischen Gründen für notwendig erachtete Veränderung der persönlichen Verhaltensweisen im Interesse der eigenen Wirksamkeit am Weimarer Hof.

Optimistische Zuversicht über die Realisierung der ehemaligen „Träume" durch die sinnvollen, alltäglichen und handfesten Anstrengungen in Weimar brachte z. B. das kleine Gedicht *Gib, das Tagwerk* [...],[43] zum Ausdruck:

Gib, das Tagwerk meiner Hände,
Gutes Glück, dass ich's vollende!
Sei ein Bild der Garten hier:
Pflanzt ich ahndungsvolle Träume,
Jetzt noch Stangen, diese Bäume
Geben einst noch Schatten mir.

Im Gedicht waren außer dem Gehalt auch die Tropen des Grundgedankens ganz neu, mit Bildern wie „Tagwerk", das mit den „Händen" in einem „Garten"

[43] Goethe, Gib das Tagwerk. In: Berliner Ausgabe, Bd. 2, S. 571. Auch dieses Gedicht wurde für die erste Werkausgabe (unter dem Titel „Hoffnung") umgearbeitet.

zu leisten war. Solche Bilder hätten vor Weimar mit den damaligen Ansichten von der schöpferischen Tätigkeit, bzw. mit der poetischen Norm der Frankfurter Jahre kaum vereinbart werden können.

Den neuen präklassischen poetischen Ansichten widmete Goethe die in Knittelversen geschriebene *Erklärung eines alten Holzschnittes. Hans Sachsens poetische Sendung.*[44] Heraufbeschworen wurde dazu nicht mehr der von der „sturmatmenden Gottheit" Jupiter Pluvius inspirierte und sich von allem Irdischen lösende Dichtergenius, sondern der nach tätigen Werktagen in der feierlichen Sonntagsruhe der Welt nachsinnende Schuhmachermeister Hans Sachs. Somit ging es aber in diesem Gedicht selbstverständlich auch nicht mehr um die bloße Verehrung und die Wiederentdeckung des Nürnberger Meistersängers. Für Goethe gab dessen dichterische Charakteristik im Frühjahr 1776 vielmehr den Anlass, die eigenen, nun in Weimar neu durchdachten Ansichten über die Poesie in einer ersten (poetischen) Form zu skizzieren. Es ist daher kein Zufall, dass die allegorischen Figuren des Gedichts, die Hans Sachs zum Dichter geweiht haben sollen, ihm vor allem „klare Sinnen" schenkten, um die wirkliche Welt und das wahre Leben in der „kunterbunten", „wunderlichen" und widerspruchsvollen Vielfalt, jedoch ohne jede verzierte Verschönung sehen und sehen lassen zu können, so wie sie ihrem Wesen nach tatsächlich waren. Durch diese Aussage erhielt auch der bereits früher geläufige Begriff „Naturgenius" einen neuen Inhalt. An die Stelle des unbegrenzten subjektivistischen Genies, das nach den früheren Ansichten dazu berufen war, aus dem Nichts Welten zu schöpfen, trat somit das neue Dichterideal, das im Gestaltungsprozess des Künstlers die Außenwelt auf sich wirken ließ, um auf sie durch das fertige Kunstwerk produktiv zurückwirken zu können. Diese veränderte Auffassung vom schöpferischen Prozess in der und durch die Poesie widerspiegelt den eigentlichen Grundstock der neu konstituierten Norm des Dichters.

Jener grundlegende Gedanke wurde im Gedicht mit weiteren Motiven der neuen Anschauung über die Poesie ergänzt: Im Rahmen der allegorischen Darstellungsweise erhielt der Dichter außer dem klaren Sinn symbolische Geschenke von exemplarischen Stoffen und Themen aus der Geschichte, der Mythologie und der Fabelwelt, wie sie im Werk von Hans Sachs verwendet wurden und deren naiv realistische und prinzipiell praktisch-nützliche erzieherische Funktion –allerdings wie sie Goethe in diesem Gedicht interpretierte – eigentlich kaum einem poetischen Grundsatz des aufgeklärten Jahrhunderts widersprochen hätte. Bei der Aufzählung der Themen des Meistersängers hat Goethe diese praktische Aufgabe der, wie er sich ausdrückte, *weltlich Tugend- und Lastergeschicht* des Dichters wiederholt *als gut Exempel und gute Lehr* extra hervorgehoben. Durch die neuen Möglichkeiten in Weimar konnte ja auch Goethe dieser erzieherischen Funktion der Dichtung

[44] Goethe, Berliner Ausgabe, Bd. 2, S. 68–74.

in höherem Maße als früher Bedeutung beigemessen haben. Diese mögliche Wirkung durch die Kunst war dabei selbstverständlich ganz allgemein zu verstehen. Goethe hat sie nicht nur auf die aufgeklärte „Fürstenerziehung" beschränkt, wenn auch das erste Jahr in Weimar mit den Gedichten *Dem durchlauchtigsten Fürsten* und *Gehab dich wohl* [...] (aus einem Brief an den Herzog) dafür bereits erste poetische Belege liefert.

Schließlich gehörten zur Dichterweihe in Goethes Hans-Sachs-Gedicht außer dem *Sinn für die Wahrheit* und dem *kunstgerechten Umgang mit exemplarischen Stoffen* auch der Sinn für einen gesunden, der Wirklichkeit stets verbundenen *Humor* wie auch (in den Schlussstrophen des Gedichtes besonders hervorgehoben) das Goethe zufolge für jede poetische Inspiration unentbehrliche, ewig verjüngende wahre *Erlebnis der Liebe*.

Einen besonderen literaturhistorischen Stellenwert hatte dieses Gedicht auch deshalb, weil es den Anfang der von nun an kontinuierlich gelieferten lyrischen Zeugnisse für die später ein ganzes Leben lang vielfach variierte, wirklichkeitsbezogene *ars poetica* Goethes markierte, die über die präklassische *Zueignung* von 1784 und u. a. die Sonette der Jahrhundertwende bis zu einer ganzen Reihe von Divan-Liedern sowie zu anderen parabolischen und epigrammatischen Gedichten seiner Alterslyrik in den zwanziger Jahren[45] führten.

In dem Hans-Sachs-Gedicht beschränkte sich Goethe (im April 1776) ausschließlich auf spezifische Fragen der „Sendung", d. h. der Mission des Dichters bzw. der Wesens- und Funktionsbestimmung der Poesie. In der *Seefahrt* summierte er viereinhalb Monate später (Anfang September) als Dichter seine neuen Erfahrungen, stellte diesen die früheren Ansichten entgegen, und aus dieser Konfrontation zog er schließlich die Bilanz des ersten Weimarer Jahres. Um die ganze Problematik in knapp sechsundvierzig Versen voll entwickeln und plastisch verdeutlichen zu können, bediente er sich seines einzigartigen, durch zahlreiche Bilder und sprachliche Neubildungen verdichteten Stils sowie der symbolischen Darstellung, die mit einer Fahrt auf der See das Leben des Dichters zu veranschaulichen hatte. Die Lebensfahrtbilder hatten aber nach Aussage und Form mit denen des zwei Jahre zuvor entstandenen Gedichts *An Schwager Kronos* kaum noch etwas gemeinsam.[46] In der ursprünglichen Fassung des letzteren äußerten sich die damals noch typischen maßlosen Gegenwarts- und Zukunftserwartungen, deren hochfliegende Metaphorik in den frei pulsierenden Rhythmen des Gedichtes schließlich bis zu dem Bild einer feierlich stolzen „Götterdämmerung" des Genius in der Unterwelt

[45] Z. B. „Gedichte sind gemalte Fensterscheiben".

[46] Nach einer davon abweichenden Lesart (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin: Volk und Wissen Verlag, 1979, Bd. 6, S. 714) sei das 1776 geschriebene Gedicht dagegen durch die Form „seinem Vorbild, ‚An Schwager Kronos' verpflichtet" gewesen.

gesteigert wurde.[47] Dagegen stellte die 1776 geschriebene Allegorie Vergangenes und Gegenwärtiges einander gegenüber, wobei die Darstellung des Vergangenen eigentlich die Distanzierung des Dichters von der unproduktiven Wartezeit der von geistiger Isolation geprägten Jahre in Frankfurt nachempfinden ließ:

> *Lange Tag' und Nächte stand mein Schiff befrachtet;*
> Günst'ger Winde harrend, saß mit treuen Freunden,
> Mir Geduld und guten Mut erzechend,
> Ich im Hafen.
>
> Und sie waren doppelt ungeduldig [...][48]

Andererseits demonstrierten aber die Bilder der Gegenwart seine bewusste Entscheidung für das klug berechnete Maßhalten in der praktischen Verhaltensweise im wirklichen Leben. Dabei hätten vorerst nach den Metaphern der *Seefahrt* scheinbar noch nicht die früheren Ideen, sondern nur die frühere Einstellung zu ihrer Realisierung verändert werden müssen. Goethe veranschaulichte in dem Zusammenhang seine Position folgendermaßen: Er sei zwar durch „gottgesandte Wechselwinde" von „der vorgesteckten Fahrt" abgetrieben gewesen, aber er „Strebet leise sie zu überlisten, / Treu dem Zweck, auch auf dem schiefen Wege."[49]

Damit versuchte Goethe der neuen Taktik, die den neuen Verhältnissen in Weimar hätte gerecht werden sollen, bei einer unveränderten Strategie einen poetischen Ausdruck zu geben. Dieser Gedanke musste für Goethe als Rechtfertigung seiner höfischen Existenz eine außerordentlich große Bedeutung gehabt haben. Deshalb wurde die neue, den Resultaten des ersten Jahres zugeschriebene Haltung wiederholt in diesem Sinne geschildert. So ist z. B. in dem nächsten Absatz, als der Sturm kommt, Folgendes zu lesen:

> [...] Vor seinem starren Wüten
> *Streckt der Schiffer klug die Segel nieder.*
> Mit dem angsterfüllten Balle spielen
> Wind und Wellen.

Aus dieser These folgten aber nicht nur „taktische" Normveränderungen, sondern auch solche Konsequenzen, die selbst das Wesen des Verhältnisses

[47] Goethe, Berliner Ausgabe, Bd. 2, S. 582. Die eingehende Besprechung dieses Gedichts siehe im Kap. „Wege. Ein Essay", Weiteres dazu im Kap. „Goethes *An Schwager Kronos* in einer Adaptation von 1800".

[48] Ebd., Bd. 1, S. 324 f. (Hervorhebungen L. T.)

[49] Vgl. dazu in diesem Band S. 310–313.

des Individuums zu seiner Umwelt unwiderruflich bestimmten. „Auf der Woge der Menschheit“ zu „steuern“, die „Weltrolle“ zu „spielen“, „auf dem Theatro mundi was zu tragiren“, wie Goethe sich 1775 und 1776 in mehreren Briefen geäußert hatte,[50] dazu gehörten auch die klare Einschätzung der beschränkten subjektiven Möglichkeiten, die zunehmende Einsicht in die jeweiligen objektiven Verhältnisse sowie kluges Maßhalten in Entscheidungen und Handlungen. Diese äußerst wichtigen Momente bestimmten im Herbst 1776 nicht mehr nur die Formen des Umgangs mit der Außenwelt, sondern bereits auch den Inhalt der ganzen Denk- und Handlungsweise des Dichters. Selbst die Anerkennung der ausschlaggebenden und vorrangigen Rolle des Schicksals im Leben des Einzelnen, d. h. die Anerkennung der objektiven Wirklichkeit als Priorität folgte aus dieser programmatischen Haltung als eines der wichtigsten Resultate der ersten zehn Monate in Weimar. Die *Seefahrt* brachte dies zum Ausdruck, als Goethe die wiederholt variierten Worte „Mit dem Schiffe spielen Wind und Wellen“ niederschrieb. Obwohl er im antithetischen Vers „Wind und Wellen nicht mit seinem Herzen“ auch auf der Durchsetzung der eigenen Persönlichkeit bestand und die nachfolgenden Worte „Herrschend blickt er auf die grimme Tiefe“ sogar noch mit manchen Bildern der Sturm-und-Drang-Lyrik korrespondierten, [51] war er letzten Endes der Überzeugung, nur durch die Wahrnehmung der Wirklichkeit seine individuellen Zielsetzungen realisieren zu können: Die Möglichkeit des Scheiterns, bedingt durch die objektiven, unabhängig von ihm bestehenden Schwierigkeiten, hielt er nämlich genauso für möglich wie den Erfolg seiner persönlichen Anstrengungen:

> Mit dem Schiffe spielen Wind und Wellen;
> Wind und Wellen nicht mit seinem Herzen:
> Herrschend blickt er auf die grimme Tiefe
> Und vertrauet, scheiternd oder landend,
> Seinen Göttern.

Charakteristisch für die Dichtung von 1776 war nicht nur die *Aussage* der *Seefahrt*, sondern auch die Entfaltung ihrer *poetischen Stimmung*, die vor allem durch die organisch miteinander verbundenen Antithesen und ganz besonders durch das offen gelassene Entweder-Oder am Gedichtende geprägt wurde. Die daraus folgende Unschlüssigkeit betraf jedoch nicht mehr die eigene Verhaltens- und Handlungsweise, sondern allein die Möglichkeit der Realisierung ihrer Ziele. Mit welcher Entschiedenheit und Konsequenz Goethe im

[50] Siehe in Goethes Briefen an J. K. Lavater, Weimar, den 6. März 1776 (Berliner Ausgabe, Bd. 1, S. 870), an J. H. Merck, den 5. u. 22. Januar 1776 (= Weimarer Ausgabe, Abt. IV, Bd. 3, Nr. 380 u. 389, S. 15 u. 21 sowie an J. Fahlmer, den 13. 2. 1776 (ebd., Nr. 402, S. 28.).

[51] So z. B. mit dem Bild vom „herrlichen“ „Blick [...] ins Leben“ vom Gipfel des Berges im „Gedicht An Schwager Kronos“.

ersten Jahr in Weimar diesen seinen neu gebildeten Standpunkt vertrat, veranschaulichen auch die für die damalige Zeit typischen disjunktiven Worte, die er sechs Monate vor der Entstehung der *Seefahrt* an Lavater schrieb – sogar bereits die Metaphorik der Schlussverse des späteren Gedichts vorwegnehmend: „Ich bin nun ganz *eingeschifft auf der Woge der Welt* voll entschlossen: zu entdecken, gewinnen, streiten, *scheitern* oder mich mit aller Ladung in die Luft zu sprengen."[52]

Nicht zu bestimmen war also *lediglich das Resultat* der individuellen Anstrengungen des Menschen, der seine Persönlichkeit durchzusetzen suchte. Natürlich widerspiegelt sich auch darin die neu konstituierte und der Sturm-und-Drang-Denkweise grundsätzlich widersprechende Norm, wonach jedes Individuelle bereits einen sekundären Stellenwert in dem von nun an konsequent erwogenen und ständig neugewerteten Objekt-Subjekt-Verhältnis einnimmt.

Gewiss gibt es in der Ausdrucksweise noch manche Beziehungen zum Stil der Goethelyrik der Frankfurter Jahre – und zwar nicht allein durch das Bild des „herrschenden Blicks" gegen Ende des Gedichtes. Solche Beziehungen lassen sich hin und wieder in den kühnen und manchmal dem Anschein nach vollkommen ungebundenen Assoziationen, noch mehr aber in den eigenartigen syntaktischen Strukturen und ganz besonders in den charakteristischen freien Wortbildungen des jungen Goethe wie z. B. „Einschiffsmorgen", „Feuerliebe", „leisewandelnd" usw. nachweisen. Doch standen Stil und Form der *Seefahrt* bereits ausschließlich im Dienste der neuen Aussage und der ihr verpflichteten dichterischen Stimmung: die poetische Darstellung war bereits stärker komprimiert denn je zuvor und die Sprache durch die an die Stelle der freien Rhythmen der Sturm-und-Drang-Gedankenlyrik getretenen trochäischen Fünfheber[53] gebunden.

Aus diesen Gründen sah Viktor Hehn, einer der ersten anspruchsvollen wissenschaftlichen Interpreten der Goethe-Gedichte, in *Seefahrt* den „Übergang eines Dichtungsstils in den andern" und hielt sie wegen der Neigung des Dichters, darin sprachlich-dichterisch gebundener zu werden, für ein „eigentümliches Übergangsgedicht", wie er behauptete, zwischen „Inhaltsfülle der Genialitätsepoche" und der späteren „antiken rhythmischen Gebundenheit".[54]

[52] Goethe an J. K. Lavater, Weimar, den 6. März 1776 (Berliner Ausgabe, Bd. 1, S. 870). (Hervorhebungen L. T.)

[53] Das Gedicht wurde nicht in freien Rhythmen geschrieben, wie dies in der Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 6, S. 714 behauptet wurde. (Vgl. dazu auch Anm. Nr. 46.) Goethe führte 1775 die trochäischen Fünfheber in die Geschichte des deutschen Verses ein (siehe „Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga", „Warum gabst du uns die tiefen Blicke" und „Seefahrt"), und verwendete sie auch später mit besonderer Vorliebe in seiner Lyrik. Siehe dazu z. B. Gedichte wie „Der Becher", „Nachtgedanken", „Amor als Landschaftsmaler", „Der Besuch", „Morgenklagen" und „Liebesbedürfnis" aus den achtziger Jahren.

[54] Hehn, Viktor: Über Goethes Gedichte. 2. Aufl. Stuttgart / Berlin: Cottasche Buchhandlung, 1912, S. 178, 182.

Das Gedicht, Summierung und poetische Bilanz, in seiner Aussage wie auch in der Form mehr oder weniger paradigmatisch für sämtliche lyrische Bekenntnisse des ersten Jahres in Weimar, markierte nicht nur die so wesentlichen qualitativen Veränderungen und inhaltlichen bzw. formalen Übergänge im Umwertungsprozess der Anschauungen des Dichters, sondern auch eine genau umrissene neue Ausgangsposition seiner Poesie. Diese Erneuerung schuf bereits 1776 durch die Widerspiegelung der zunehmenden Erkenntnisse über die Zusammenhänge zwischen subjektivem Wollen und objektivem Können, zwischen Mensch und Natur, zwischen Freiheit und Notwendigkeit auch Voraussetzungen für kontinuierliche Innovationen in der Lyrik der kommenden Jahrzehnte. Zu ihren typischen neuen Motiven gehörten bereits damals neben der wiederholten Relativierung der eigenen Stellungnahme bei der Konfrontation der alten und der neu entwickelten Normen im Rahmen von unschlüssigen Fragen und Antithesen und disjunktiven Stellungnahmen – die Sehnsucht und das Suchen nach einem annehmbaren Ausgleich aller Spannungen und Widersprüche sowie die ständig erhöhte Beachtung der wiederholt als Schicksal apostrophierten objektiven Wirklichkeit mit sämtlichen Konsequenzen für die damit verbundene praktisch-nützliche Verhaltensweise als Staatsmann und Dichter.

An den weltanschaulich-lyrischen Normen gemessen, war die damalige Dichtung Goethes bereits den ein halbes Jahrzehnt später entstandenen repräsentativen Weltanschauungsgedichten (z. B. *Grenzen der Menschheit* und *Das Göttliche*), näher verwandt als der kurz zuvor entstandenen Gedankenlyrik der Frankfurter Jahre, von deren Normen er sich bereits zu Beginn seines Weimarer Aufenthaltes zu distanzieren im Begriff war.

Der Schritt von *Dem Schicksal* von 1776 bis zu seiner umgearbeiteten Fassung unter dem Titel *Einschränkung* von 1789 – wie dies schon der veränderte Titel deutlich macht – war nicht mehr so groß wie zwischen der *Adler-und-Taube*-Allegorie (1773) und jener der *Seefahrt* (1776). Mit dem Ausrufesatz *Du hast für uns das rechte Maß getroffen* hat Goethe 1776 vorübergehend das neu entdeckte Schicksal, die plötzlich groß und weit gewordene Welt, mit dem dreizehn Jahre später leicht veränderten Wunschsatz *O wäre doch das rechte Maß getroffen* – am Ende der frühklassischen Zeit – bereits das neue Ziel des ersehnten hochklassischen Ideals des sich in Italien „wiedergefundenen Künstlers" verherrlicht. Der Weg zum schönen Ausgleich zwischen Wirklichem und Poetischem, „dem ersten und dem zweiten Leben"[55] in der Zeit der Anfänge der programmatischen Zusammenarbeit von Goethe und Schiller wenige Jahre vor 1800 war damit vorgezeichnet.

[55] Die Poesie wird von Goethe u. a. in „Dichtung und Wahrheit" als „ein zweites Leben [...] in dem gemeinen wirklichen Leben" apostrophiert. Goethe, Berliner Ausgabe, Bd. 13, S. 288.

ROMANTISCHES UND SENTIMENTALES IM KONTEXT EINES MERKWÜRDIGEN SCHILLER-LIEDES AUS DEN HOCHKLASSISCHEN JAHREN[1]

Ob ein Dichter von seinen Zeitgenossen gelesen wird, ob eine Erzählung oder ein Gedicht die vom Autor ersehnte Breitenwirkung in der Bevölkerung findet, hängt gewiss von recht vielen Umständen ab. Möglicherweise fallen dabei am wenigsten jene ästhetisch-poetischen Innovationen ins Gewicht, die, aus welchen Gründen auch immer, erst von der Nachwelt erkannt, Autor und Werk für die Dauer zu literaturhistorisch repräsentativen Phänomenen erheben.

Bei dem Erfolg eines Gedichtes konnte schon immer die Tatsache, ob es z. B. in einem medienwirksamen Periodikum erschien, in wesentlich höherem Maße als die jeweilige poetische Leistung mitgewirkt haben. Umso mehr war dies um 1800 der Fall, als die Medienlandschaft – bei Weitem nicht so aufgefächert wie heute – noch nahezu ausschließlich von einigen periodisch erschienenen Blättern und Almanachen besetzt war und auch die lesekundigen Bürger gleichzeitig viel offener für belletristische Lektüren, sogar für Gedichte, waren, als etwa hundert Jahre davor oder anderthalb Jahrhunderte danach. Ausschlaggebend für die Aufnahme eines Liedes war dabei um 1800 recht oft, ob es gleichzeitig oder ganz unabhängig davon auch von einem Komponisten vertont wurde, besonders wenn dieser den musikalischen Modegeschmack seiner Zeit mitzutragen verstand.

In den ersten Jahren des neunzehnten Jahrhunderts in der Leipziger *Zeitung für die elegante Welt* erschienen zu sein, versprach einem jeden Dichter beste Aufnahmechancen bei den weitesten Kreisen des Stadtbürgertums im ganzen deutschsprachigen Mitteleuropa. Durch diese von Siebenbürgen bis Frankreich gelesene Zeitung war zumindest die quantitative Ausstrahlung eines jeden Autors vielfach größer als durch irgendeinen meist lediglich für eine bestimmte Region, manchmal auch nur für einen elitären Leserkreis geschaffenen Almanach. Welche Bedeutung bei der Breitenwirkung eines Gedichtes außerdem um 1800 seiner Vertontheit zukam, bestätigt u. a. Goethe in seinem Brief an Schiller am 29. März 1802, in dem er dazu folgenden beachtenswerten Hinweis gab: „Zelter hat sehr lebhafte Eindrücke zurückgelassen. Man hört überall seine Melodien und wir haben ihm zu danken, dass unsere Lieder und Balladen von den Toden erweckt worden."[2]

[1] Studie vom Sommer 1999. In: Festschrift für Prof. Antal Mádl zum 70. Geburtstag. (=Budapester Beiträge zur Germanistik. Bd. 34. Budapest: ELTE, 1999), S. 281–297.

[2] Goethe an Schiller. Jena, den 19. März 1802. Freitag. In: Schillers Werke. Nationalausgabe [im Weiteren: SWN]. Bd. 39. Teil 1. Hg. v. Stefan Ormanns. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1988, S. 216.

Das Schiller-Lied *Im Garten* erschien mit Noten in der Musikblatt-Beilage Nr. 4. des am 20. April 1802 veröffentlichten 47. Heftes der *Zeitung für die elegante Welt*. Als Komponist wurde darin Zelter angegeben. Bemerkenswert ist es schon deswegen, weil es dieses Schiller-Gedicht mit diesem Titel, dieser Strophenanordnung, ja mit diesen freien Stropheneinschüben (mit zwei von mir nirgends identifizierten Vierzeilern als Strophe 3 und 5) – wenigstens nach den gängigen Schiller-Ausgaben – gar nicht gibt. Dabei dürfte es seinerzeit von einem wesentlich breiteren Publikum aufgenommen worden sein als *Die Erwartung*[3] und *Das Geheimnis*[4], deren kompilierte Variante es im Grunde genommen ist.

Bereits Goedeke und Kürschner[5] tradierten der Schiller-Literatur den Gedanken von einer mehr oder weniger geschlossenen romantischen Gruppe der Schiller-Lyrik vor der Jahrhundertwende mit zum Teil nachweisbarer Mittelalter-Orientierung.[6] Sicher können außer den seit Goedeke und Kürschner wiederholt genannten Gedichten wie *Das Geheimnis, Elegie. An Emma, Die Erwartung,* und *Begegnung* auch manche andere dieser Gruppe zugeordnet werden. So dürften auch Balladen wie *Der Kampf mit dem Drachen* und *Ritter Toggenburg* und aus den letzten Gedichten z. B. *Der Pilger* gewiss nicht nur wegen deren Mittelalter-Thematik als Belege für die zunehmende Offenheit des Dichters für Romantisches interpretiert werden. Romantische Divergenzen von einem „klassisch" abgesteckten belletristischen Programm, wie dieses wenigstens vom Sommer 1794 im Rahmen der Anfänge der intensiven Zusammenarbeit mit Goethe hätte anlaufen sollen, werden in Schillers Kunstpraxis um und vor allem nach 1800 ganz selbstverständlich, als sich intertextuelle Beziehungen sowie gehalts- und formtypologische Parallelitäten zwischen den poetischen Leistungen Schillers und den verschiedensten romantischen Zeitgenossen immer deutlicher abzeichnen[7] Die Begriffe „Romantik" und „romantisch" sollen dabei diesmal so breit wie möglich aufgefasst werden, ohne Rücksicht auf deren individuelle oder zeit- bzw. gruppenbedingte Unterschiede. Mit

[3] Entstanden von 1796 bis September 1799, erschienen 1800. Siehe in: SWN, Bd. 2. Teil II B. Hg. v. Georg Kurscheidt und Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1993, S. 149.

[4] Entstanden vermutlich im August 1797, erschienen 1798. Siehe in: SWN, Bd. 2. Teil II A, 1991, S. 636.

[5] Deutsche National-Litteratur. Historisch kritische Ausgabe. Hg. v. Joseph Kürschner. Bd. 118. Schillers Werke. Bd. 1. Berlin und Stuttgart: Verlag v. W. Spemann, o. J., S. 9. Darin Zitate v. Goedeke.

[6] Siehe z. B. die Anmerkungen zu „Das Geheimnis" in: Friedrich Schiller: Gedichte. Hg. v. Georg Kurscheidt. [Frankfurt am Main:] Deutscher Klassiker Verlag, [1992], S. 848. Sowie in: SWN, Bd. 2. Teil II A, S. 637. u. ebenda zu „Die Begegnung" S. 641 f. Seit Goedeke stellte man u. a. wiederholt auch die Hypothese von Bruchstücken eines in den neunziger Jahren von Schiller geplanten romantischen Epos auf. Siehe dazu auch Schillers Sämtliche Werke. Säkularausgabe. Bd. 1. Stuttgart / Berlin: Cotta [1905], S. 356.

[7] Siehe in diesem Band Kap. „Schillers letzte Gedichte im Kontext zeitgenössischer deutscher Lyrik".

ihnen sollen allerdings die „klassizistischen" bzw. „klassischen" Innovationsversuche und noch mehr die bereits anachronistisch gewordenen spätaufklärerischen Tendenzen ausgeklammert werden. Dagegen sollen hier diese Begriffe ausnahmsweise sämtliche moderne Experimente vor und nach 1800 einschließen, mit denen der jeweilige Künstler des Wortes das neue Erlebnis von Spannungen zwischen der plötzlich stärker als je zuvor befremdenden Wirklichkeit und des verfremdeten Dichtersubjekts zu reflektieren beabsichtigte. Letzteres überschritt nämlich auf der Suche nach einer angemessenen Antwort – bewusst oder unbewusst und mehr oder weniger unabhängig von seinem persönlichen Standort – die früher vorausgesetzten Grenzen zwischen „Ideal" und „Leben". Man fand ja bei den fieberhaften Veränderungen der Welt zwischen der Erstürmung der Bastille und dem Staatsstreich des 18. Brumaire, obwohl man sich bereits alle Paradigmen des Jahrhunderts angeeignet hatte und diese in- und auswendig kannte, keine adäquaten Rezepte mehr für vertretbare Innovationen der aufgeklärten Utopien, die einem unmittelbar vor 1800 unvergleichlich häufiger als früher abverlangt wurden. Selbstverständlich fächerten sich diese romantischen Grenzüberschreitungen zwischen den empirisch verständlichen und mit rationalen Argumenten vertretbaren Vorstellungen und den von der sozialhistorischen, tagespolitischen Wirklichkeit entfremdeten Ideen bereits vor der Jahrhundertwende immer breiter auf. Doch war schon damals auch jene allgemeine Betrachtung des „Romantischen" sinnvoll, als seine Begrifflichkeit zur Zeit seiner frühesten Anfänge von den Zeitgenossen mitgeprägt wurde, wie z. B. von Friedrich Schiller. Für ihn war das Phänomen des Romantischen bereits seit den ausgehenden achtziger Jahren stets mit der Bedeutung von einer Art antithetischen Künstlersicht zu der an der puren Wirklichkeit haftenden poetischen Verfahrensweise gebunden.[8] Und ganz ähnlich interpretierte es auch Goethe, oft gleichzeitig auf Unterschiede zwischen sich und Schiller bzw. auf Komponenten ihrer auseinanderstrebenden Anschauungsweisen hinweisend, so z. B. als er nach Schillers Tod der Zeit der Anfänge ihrer Zusammenarbeit um 1794/1795 u. a. mit folgenden Worten gedachte: „Er [Schiller, L. T.] legte [...] den ersten Grund zur ganz neuen Ästhetik: denn *hellenisch* und *romantisch*, und was noch sonst für Synonymen mochten aufgefunden werden, lassen sich alle dorthin zurückführen, wo vom Übergewicht *reeller* oder *ideeller* Behandlung zuerst die Rede war."[9]

Noch deutlicher bestimmte Goethe die Unterschiede in einem Gespräch mit Karl Friedrich Reinhardt im Jahre 1807: „Schiller war im höchsten Grade Idealist und reflektierend, schon in unsern Absichten über Poesie gingen wir

[8] Siehe z. B. Schillers Brief an Charlotte von Lengenfeld und Karoline von Beulwitz, Weimar den 26. Januar 1789. In: Dichter über ihre Dichtungen. Friedrich Schiller. Bd. 1. Von den Anfängen bis 1795. Hg. v. Bodo Lecke. München: Heimeran, 1969, S. 682.

[9] Goethe: Einwirkung der neueren Philosophie. In: Goethe: Poetische Werke. Bd. 16. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1964. S. 383. (Hervorhebungen L. T.)

durchaus voneinander ab. *Er war für die moderne* sentimental reflektierende Poesie, mir war diese ein Greuel, da ich die alte naive durchaus vorzog."[10]

1830 soll Goethe laut Eckermann sogar die Entstehung und Entwicklung der antithetischen Begriffsinhalte vom Romantischen und Klassischen auf die ersten Auseinandersetzungen mit Schiller zurückgeführt haben:

> Der Begriff von *klassischer und romantischer Poesie*, der jetzt über die ganze Welt geht und so viel Streit und Spannungen verursacht [...] ist ursprünglich von mir und Schiller ausgegangen. Ich hatte in der Poesie die *Maxime des objektiven Verfahrens* und wollte nur dieses gelten lassen. *Schiller aber der ganz subjektiv wirkte*, hielt seine Art für die rechte [...].[11]

Beachtenswert ist dabei in diesen von der Literaturgeschichtsschreibung jeweils „hochklassisch" interpretierten Jahren Schillers jene Mittelalter-Orientierung des Autors von der er für sich und seine Poesie auch dieses Mal Innovationen erwartete, ähnlich wie etwa zehn Jahre davor von seiner damaligen klassizistischen Wende.[12] Schon die umgearbeitete zweite Fassung der *Götter Griechenlands*, besonders deren neue Schlussstrophe, verweist allerdings darauf, dass die frühere begeisterte Hinwendung zu den klassischen Idealen die Illusionsverluste der neuen Zeit nicht mehr restlos zu sanieren vermochte. Das neue – nennen wir es, wie es der Dichter selbst bezeichnete – „romantische" Interesse belegt bereits im ersten Quartal von 1796 (sozusagen zur Zeit der frühesten Anfänge der damals noch äußerst modern wirkenden Mittelalter-Orientierung) die Erkenntnis, nach der „die Minnesänger und Troubadours und dergleichen [...] doch mehr in die Classe der naiven als der sentimentalischen Dichtung [gehören]"[13] – ein Standpunkt, der um diese Zeit für Schiller in hohem Maße wegweisend sein konnte. Aber bereits ein halbes Jahr davor bekannte er sich zu dem ihn bereits seit längerer Zeit beschäftigenden romantischen Interesse in einem Brief an Humboldt, wo u. a. Folgendes steht: „Noch wollte ich, um einem langen Wunsch nachzugeben und mich zugleich in einer neuen Gattung zu versuchen, eine *romantische* Erzählung in Versen machen, wozu ich auch den rohen Stoff schon habe."[14]

[10] Reinhart, Karl Friedrich: Tagebuch. In: Goethes Gespräche. Biedermannsche Ausgabe. Bd. 2. München: DTV 1998, Nr. 2500, S. 241. (Hervorhebung L. T.)

[11] Gespräch am Sonntag, den 21. März 1830. In: Goethes Gespräche mit Eckermann. Leipzig: Insel-Verlag, o. J., S. 541. (Hervorhebungen L. T.)

[12] Siehe dazu die erste Fassung der „Götter Griechenlands" und die Korrespondenz darüber mit Körner.

[13] Schiller an Wilhelm von Humboldt, Jena, den 21. März 1796, Montag. In: SWN, Bd. 28. Hg. v. Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1969, S. 202.

[14] Schiller an Wilhelm von Humboldt, Jena, den 5. October 1795, Montag. Ebd., S. 72. (Hervorhebungen L. T.)

Ob dieses Gedicht der erst 1798 entstandene und veröffentlichte *Kampf mit dem Drachen* sei,[15] ist mindestens so fragwürdig wie die Hypothese von Schillers geplantem romantischem Epos,[16] wenn ersteres ohne Zweifel den „romantischen“ Schiller-Gedichten zugeordnet werden kann; hat ja der Dichter selbst bekannt, dass er damit „den christlich-mönchischen Geist [...] richtig getroffen [...] hätte.“[17]

Anfang 1796 fasste Schiller bereits den neuen „Plan zu einem kleinen romantischen Gedicht in Stanzen“.[18] Wie ernst und bedeutungsvoll dieses Vorhaben von ihm genommen wurde, bzw. auf welchem neuen Terrain er sich dabei fand, wird besonders deutlich, wenn er im Februar 1796 für das Zustandebringen des „kleinen“ Gedichtes erst den August des gleichen Jahres als den frühmöglichsten Termin angibt: Seine lakonische Begründung dafür ist das Neue am Vorgenommenen, mit seinen eigenen Worten, dass er „in dieser Art noch nichts gearbeitet“ habe. Die zusätzliche Bemerkung, wonach er dabei „sehr strenge Forderungen“ an sich machen werde, durfte bereits über das angesprochene „eine“ Gedicht hinaus die Offenheit für die programmatische Arbeit an ähnlichen Werken angedeutet haben. Und tatsächlich konnte Körner zwei Jahre später eine der ersten Früchte des romantischen Interesses in Schillers Œuvre, *Das Geheimnis* mit eminentem Lob begrüßen: „*Das Geheimniss* ist eins meiner Lieblinge unter Deinen neuern Gedichten. Diese Zartheit des Tons verbunden mit gehaltener Kraft, dies ruhige Fortschreiten ohne Kälte, diese Reinheit von allem Fremdartigen sind Vorzüge, die nur in sehr glücklichen Stunden erreicht werden.“[19]

Es ist dabei von geringerer Bedeutung, dass Schiller bei seinen Plänen im Februar 1796 (siehe oben) sehr wahrscheinlich nicht gerade an dieses romantische Gedicht gedacht hat, wurde ja nicht dieses, sondern *Die Begegnung* – wie damals vorgenommen – „in Stanzen“ geschrieben und wechselte außerdem nur *Die Erwartung* regelmäßig Stanzen und Vierzeiler mit Kreuzreimen.[20] Sie waren ja alle durch ihre romantische „Troubadouren-Vortragsweise“ miteinander auf das engste verbunden. Dem „romantischen“ Plan entsprach am eindeutigsten *Die Begegnung*, und nicht nur wegen ihrer Stanzen. Dieses Ge-

[15] Siehe Dichter über ihre Dichtungen. Friedrich Schiller. Bd. 2, S. 161 f.

[16] Vgl. dazu Goedekes Stellungnahme zitiert von Kürschner. In: Deutsche National-Litteratur. Historisch kritische Ausgabe. Hg. v. Joseph Kürschner. Bd. 118. Schillers Werke, Bd. 1, S. 9. sowie die Widerlegung der Hypothese in: SWN, Bd. 28. Hg. v. Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1969. S. 420.

[17] Schiller an Goethe. Jena, den 4. Sept. 98, Dienstag. In: SWN, Bd. 29. Hg. v. Norbert Oellers u. Frithjof Stock. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1977, S. 273.

[18] Schiller an Körner. Jena, den 29. Februar 1796, Montag. In: SWN, Bd. 28. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1969, S. 196. (Hervorhebung L. T.)

[19] Körner an Schiller. Dresden, den 26. März 1798, Montag. In: SWN, Bd. 37, Teil I., S. 270.

[20] Die ermittelte Entstehungszeit beider Gedichte fällt in die Zeit ab 1796 wie die des „Geheimnisses“. Siehe dazu die Anmerkungen zu „Die Begegnung“. In: SWN, Bd. 2, Teil II A., S. 641.

dicht lässt nämlich die Minnelied-Attitüde am eindrucksvollsten nachempfinden, jedoch zugleich eine moderne Interpretationsweise zu. Das Gedicht hebt mit der Strophe der „Sehnsucht“ an:

Noch sah ich sie, umringt von ihren Frauen,
Die herrlichste von allen stand sie da,
Wie eine Sonne war sie anzuschauen,
Ich stand von fern und wagte mich nicht nah,
Es fasste mich mit wollustvollem Grauen,
Als ich den Glanz vor mir verbreitet sah,
Doch schnell, als hätten Flügel mich getragen,
Ergriff es mich, die Saiten auszuschlagen.

Dieser folgt die des überschwänglichen Glücks, den Gefühlen den kunstvollen Ausdruck des Wohllauts in Worten und Tönen geben zu können. (Die Empfindung dieses „Dichterglücks“ vermittelt im Lied strukturell gleichzeitig eine Art erste Stufe triumphierender „Erfüllung“.)

Was ich in jenem Augenblick empfunden,
Und was ich sang, vergebens sinn’ ich nach,
Ein neu Organ hatt’ ich in mir gefunden,
Das meines Herzens heilge Regung sprach,
Die Seele wars, die Jahre lang gebunden,
Durch alle Fesseln jetzt auf einmal brach,
Und Töne fand in ihren tiefsten Tiefen,
Die ungeahnt und göttlich in ihr schliefen.

Die dritte Strophe führt die Stimmung des Liedes mit der zurückhaltenden Geste der erwiderten Liebe bis auf die höchste Stufe des „hohen muot“ des Minnedienstes und bereitet die „moderne“ letzte Stanze vor, in der die Erfüllung des höchstmöglichen Glücks des Menschen in der privaten Sphäre der Liebe schließlich in abstrakte Verallgemeinerungen mündet:

Und als die Saiten lange schon geschwiegen,
Die Seele endlich mir zurücke kam,
Da sah ich in den engelgleichen Zügen
Die Liebe ringen mit der holden Scham,
Und alle Himmel glaubt’ ich zu erfliegen,
Als ich das leise süße Wort vernahm –
O droben nur in selger Geister Chören
Werd ich des Tones Wohllaut wieder hören!

Das treue Herz, das trostlos sich verzehrt,
Und still bescheiden nie gewagt zu sprechen,
Ich kenne den ihm selbst verborgnen Wert,
Am rohen Glück will ich das Edle rächen.
Dem Armen sei das schönste Los beschert,
Nur Liebe darf der Liebe Blume brechen.
Der schönste Schatz gehört dem Herzen an,
Das ihn erwidern und empfinden kann.

Das Gedicht bewegt sich als paradigmatisches Stück der romantischen Lieder Schillers in der intimsten Welt zweier Menschen – durch die gegenseitige Liebe und deren Erfüllung abgekapselt von der übrigen Welt. Nur so kann das Lied vom Anfang bis zum Ende vom leuchtend hellen Glanz der Hoffnung, Erwartung, Freude sowie des erfüllten Glücks – ähnlich wie viele frühromantische Dichtungen mit Mittelalter-Thematik – überzogen werden. Besonders beachtenswert ist dabei, wie bzw. mit welchen poetischen (sprachlichen und stilistischen, metaphorischen und strukturellen etc.) Mitteln Schiller die fortwährenden Spannungen zwischen Fern und Nah, Scham und Wollust, Sehnsucht und Erfüllung mit einem Wort zwischen Beherrschtsein und Leidenschaft auszubalancieren versucht. Auch in diesem Zusammenhang sind nämlich inhaltliche bzw. intertextuelle Beziehungen zwischen der Harmonie ausstrahlenden Zentraltugend mittelalterlicher Minnedichtung, der „maze", und deren romantisch-modernen Interpretation zur Zeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts nicht zu verkennen.

Ähnlich motiviert sind auch die anderen romantischen Gedichte Schillers. Bei allen Variierungen des jeweiligen poetischen Kontextes werden die Akzente programmatisch wiederholt auf den romantischen Rückzug aus der geschäftigen Welt in die privateste Sphäre der erfüllten Liebe gesetzt, wie dies freilich ohne Mittelalter-Bezüge später u. a. auch im *Jüngling am Bache* und noch mehr im berühmten Jahrhundertwendegedicht propagiert wurde. So sind diese Gedichte auch gehalts- und formtypologische Vorboten vieler frühromantischer Gedichte, wie sie etwa im *Sternbald*-Roman oder im *Magelone*-Roman vorgetragen wurden. Somit wurden sie in ihrer Art damals, als sie zwischen 1796 und 1799 geschrieben wurden, auch den neuesten Entwicklungstrends in der Geschichte der deutschen Lyrik gerecht, daher konnten sie auch höchst innovativ gewirkt haben. Als indirekte lyrische Bekenntnisse des erlebten Verfremdetseins verfügen sie bis heute über einen verhältnismäßig hohen Grad an poetischer Authentizität. Nicht umsonst begeisterte sich Körner, einer der verständnisvollsten Leser und Kritiker der Schiller-Gedichte, einer der in der Lyrik „immer auch den kleinsten Mißton" wahrzunehmen verstand,[21] für die

[21] Körner an Schiller. Dresden, den 26. März 1798, Montag. Siehe in: SWN, Bd. 37, Teil I. Hg. v. Norbert Oellers u. Frithjof Stock. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1981, S. 271.

ästhetische Ausstrahlung des *Geheimnisses* und nicht für die der *Ideale.*[22] (Nicht einmal die *Worte des Glaubens,* die *Nadowessische Todtenklage,*[23] oder *Licht und Wärme, Breite und Tiefe* und *Die Kraniche des Ibykus*[24] erhielten die eminente Bewertung des *Geheimnisses.*)

Gedichte dieser gehaltstypologischen Gruppe fanden ihre populäre Form erst ein bis zwei Jahrzehnte später in der damals bereits verwässerten Lyrik Uhlands und seiner schwäbischen Landsleute, als die deutsche Poesie plötzlich von Rittern und Burgfräulein zu wimmeln begann, wobei dies bedingt durch die aktuell gewordene nationale Besinnung im ganzen deutschsprachigen Europa bereits mit großem Publikumsinteresse (freilich trivialisiert und dementsprechend auch auf einem viel niedrigeren Niveau) konsumiert und nachgeahmt wurde. Durch den trivialen Funktionswandel war dies alles natürlich etwas ganz anderes als das, was – allenfalls thematisch verwandt – Schiller und die Frühromantiker (ohne entsprechenden Publikumserfolg) zu bieten hatten. Als Schiller sich in den Jahren des ausgehenden 18. Jahrhunderts dieser Thematik zuwandte, war dies noch alles ganz neu, jedoch nicht modisch, sondern irritierend modern.

Wollte man also um 1800 mit Gedichten dieser Art nicht nur Körner, Wilhelm von Humboldt und Goethe[25] gefallen, sondern auch in den Kreisen der breiteren Leserschichten Publikumserfolge erzielen, so war es angebracht, sie durch entsprechende Eingriffe in die Texte dem zeitgenössischen Geschmack näherzubringen, wobei man vor allem der ausschlaggebenden urbanen Mode jener Jahre, der Empfindsamkeit, d. h. dem Sentimentalismus[26] manche Zugeständnisse machen musste. Die scharfen Konturen der Bilder und Gefühle im hellen Glanz der *Begegnung* bzw. der hohe Grad der Leidenschaft darin waren für empfindsame Dichtung kaum zu gebrauchen. Umso mehr Wirkung versprach das „schüchtern“ und „leise“ vorgetragene *Geheimnis,* beherrscht von der „Stille“, den „dunklen Tönen“ und der „Nacht“ sowie in den abschließenden Versen mit seinem lediglich *ersehnten* Glück. Das Bedrohtsein von außen widersprach zwar einigermaßen den Normen der sentimentalen Poesie – setzte es ja an sich schon empfindsamkeitsfremde Harmonien erfüllten Liebesglücks

[22] Körner an Schiller. Dresden, den 2. Sept. 95, Mittwoch. In: SWN, Bd. 35. Hg. v. Günter Schulz. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1964, S. 323.

[23] Körner an Schiller. Dresden, den 26. Febr. 1798, Montag. In: SWN, Bd. 37, Teil I., S. 255.

[24] Körner an Schiller. Dresden, den 26. März 1798, Montag. Siehe SWN, Bd. 37, Teil I., S. 268.

[25] Siehe dazu entsprechende Worte des Lobes aus dem letzten Quartal von 1797 von W. v. Humboldt und Goethe, zitiert u. a. in: Schiller: Sämtliche Werke. Gedichte. Bearbeitet von Jochen Golz. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1980, S. 789. (= Berliner Ausgabe, Bd. 1)

[26] Der Begriff „Sentimentalismus“ hat in diesem Zusammenhang nur etymologische Beziehungen zu Schillers Terminus „sentimental“, dessen Synonyme z. B. nach Goethe (siehe oben) „modern“, „romantisch“ etc. waren. Zur trivial-sentimentalen Poesie des deutschen Stadtbürgertums um 1800 siehe meinen Beitrag unter dem Titel: Unterhaltungslyrik der „eleganten Welt“ in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts. In: Impulse. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1982, S. 222–252. (= Impulse, Bd. 4.)

und nicht die des schlechthin körperlosen Sehnens als Gegenstand der Gefährdung voraus. Doch bei einem noch zurückhaltenden Vortrag (wie in den Versen 2 und 17–18) konnte es noch geduldet werden, und mit Aussagen verbunden, wonach es tatsächlich nur noch die Sehnsucht, nicht aber die Zuversicht auf Glückserfüllung zuließ (Vers 21: *Die Welt wird nie das Glück erlauben*), unterstützte es sogar die sentimentale Attitüde. Die scharf umrissenen Antithesen zur sublimierten Gefühlswelt, wie solche in der zweiten Strophe des ursprünglichen Schiller-Gedichtes enthalten sind, hätten allerdings sämtliche sentimentale Empfindungen zerstört. Schon mit dem *geschäftigen Tag* ist in einer ausschließlich empfindungsorientierten Dichtung nichts anzufangen, umso weniger mit dem *hohlen Brausen schwerer Hämmer Schläge*. Außerdem würde sich das sentimental verschwommene Gewebe der ineinander fließenden Harmonieempfindungen durch Wehmut und Wonne in ihrer hauchzarten Art sofort in absolutem Nichts auflösen, erschiene darin jener *Mensch*, der – wie es in der zweiten Strophe heißt – *dem harten Himmel die kargen Lose sauer abringt*. So war dieses Gedicht für die „eleganten" Leser nur mit der Tilgung der ganzen zweiten Strophe des originalen Gedichtes zu retten. Die übrigen Strophen des *Geheimnisses* bildeten dagegen das Kernstück des neuen „empfindsam" gestimmten Liedes, das unter dem Titel *Im Garten* erschien. Sie wurden darin in der ursprünglichen Reihenfolge, allerdings als zweite, vierte und sechste Strophe verwendet:

Das Geheimnis	*Im Garten*
1. Strophe Sie konnte mir kein Wörtchen sagen, Zu viel Lauscher waren wach, Den Blick nur durft ich schüchtern fragen, Und wohl verstand ich was er sprach. Leis schleich ich her in deine Stille, Du schön belaubtes Buchenzelt, Verbirg in deiner grünen Hülle Die Liebenden dem Aug der Welt.	2. Strophe
2. Strophe Von ferne mit verworrnem Sausen Arbeitet der geschäftge Tag, Und durch der Stimmen hohles Brausen Erkenn ich schwerer Hämmer Schlag. So sauer ringt die kargen Lose Der Mensch dem harten Himmel ab, Doch leicht erworben, aus dem Schoße Der Götter fällt das Glück herab.	Gestrichen

3. Strophe
Dass ja die Menschen nie es hören,
Wie treue Lieb uns still beglückt!
Sie können nur die Freude stören,
Weil Freude nie sie selbst entzückt. 4. Strophe
Die Welt wird nie das Glück erlauben,
Als Beute wird es nur gehascht,
Entwenden must du's oder rauben,
Eh dich die Missgunst überrascht.

4. Strophe
Leis auf den Zehen kommt's geschlichen
Die Stille liebt es und die Nacht,
Mit schnellen Füßen ist's entwichen,
Wo des Verräters Auge wacht.
O schlinge dich, du sanfte Quelle,
Ein breiter Strom um uns herum
6. Strophe
Und drohend mit empörter Welle
Verteidige dies Heiligtum.

Vom dritten Gedicht, der *Erwartung,* war lediglich eine einzige Strophe (die erste) – und im neuen Kontext auch diese mit veränderter Funktion – zu übernehmen. *Die Erwartung* mochte auch bei der Wahl des neuen Titels entscheidend gewesen sein, wurde ja dieses Lied vom Anfang bis zum Ende tatsächlich in einem *Garten* vorgetragen. (Die Inszenierung des Gedichtes „im abendlichen Garten" erinnerte übrigens die deutschen Schiller-Herausgeber seit Kürschner bis zur Gegenwart wiederholt an den Monolog der Beatrice in der *Braut von Messina*.[27]) Doch alles andere widerlief in diesem Schiller-Lied dem sentimentalen Ton. Schon dessen „heikle" Metaphorik wäre für die „eleganten Leser" nicht brauchbar gewesen. Nur drei Monate vor der Veröffentlichung des Gedichtes *Im Garten* wurde ja in der gleichen Zeitschrift an der *Jungfrau von Orleans* u. a. ausgesetzt, dass in folgenden Worten des Thibaut

Entfaltet ist die Blume deines Leibes
Doch stets vergebens harr' ich, dass die Blume
Der zarten Lieb' aus ihrer Knospe breche,
und freudig reife zu der goldnen Frucht

[27] Siehe dazu die folgenden Hinweise: „So glücklich hier Schiller die Natur einer italienischen Landschaft trifft, so glücklich wetteifert er auch mit dem Wohllaut der italienischen Sprache. Seitenstück dazu ist der Monolog in der *Braut von Messina*". In: Deutsche National-Litteratur. Historisch kritische Ausgabe. Hg. v. Joseph Kürschner. Bd. 118. Schillers Werke. Bd. 1. Berlin und Stuttgart: Verlag v. W. Spemann, o. J., S. 91. „Die Situation erinnert an den Monolog der Beatrice in der *Braut von Messina* (vgl. V. 981–1108; NA 10, 55–58.) die (enttäuschte) Erwartung der Ankunft des Geliebten im abendlichen Garten." In: SWN, Bd. 2, Teil II B., 1993, S. 149.

der Ausdruck *„die Blume des Leibes* ein sehr gewagtes, den meisten Ohren anstößiges Bild [zu sein] scheint."[28]

Noch entschiedener lautete ebenda folgende Stellungnahme:

> Wenn Isabeau ihren Sohn deswegen haßt, „weil er den eigenen Schoos verletzt der ihn getragen" und wenn Johanna, in einem Augenblicke wo von heirathen die Rede ist, den König fragt: „bist du der göttlichen Erscheinung schon müde, dass du ihr Gefäß verstören willst?" so erregen beide Ausdrücke widrige Nebenideen.[29]

Man kann sich darüber manche Gedanken machen, wenn dies damals von den „eleganten" Kritikern und Lesern so gesehen war, was man alles beim Lesen der *Erwartung* in Versen wie „Wenn seine schöne Bürde leicht bewegt / Der zarte Fuß zum Sitz der Liebe trägt" bzw. „Und alle Wesen seh ich Wonne tauschen" gedacht und geahnt hätte oder sich später bei der Begegnung mit metaphorischen Ausdrücken wie „Kühn öffnen sich [...] die Kelche schon [...] Die Welt zerschmilzt in ruhig große Massen, / Der Gürtel ist von jedem Reiz gelöst, / Und alles Schöne zeigt sich mir entblößt" vorgestellt hätte.

Noch mehr als diese Bilder widerstrebte allerdings den sentimentalen Erwartungen der zeitgenössischen Leser die *inhaltliche Motivierung* des Gedichtes. Das Fernsein der Geliebten voneinander ist eine Grundvoraussetzung körperlos sentimentaler Sehnsüchte, wenn diese nicht wie sonst so oft schon von vornherein vollkommen gegenstandslos artikuliert werden. Dann aber darf nach den ungeschriebenen Regeln der empfindsamen Poesie die Entfernung keineswegs durch reale Hoffnungen auf eine gespannt erwartete Liebeserfüllung aufgehoben werden, wie dies in der *Erwartung* der Fall ist. Ganz im Gegenteil werden die empfindsamen Dichter dem Motiv der Entfernung erst richtig gerecht, wenn diese (z. B. durch den Tod der oder des Geliebten, eventuell mit dem Einblenden des Bildes vom Grab) stets unüberbrückbar bleibt und auf diese Weise *ewig währende Sehnsüchte* garantiert, möglicherweise mit der Darstellung langsamen Dahinwelkens der oder des Sehnenden (dieses unter Umständen vergegenständlicht mit einer Träne auf der zarten Wange).

Das originale Schiller-Gedicht glüht dagegen vom Anfang bis zum Ende vor euphorischer Erwartung der Geliebten. Leidenschaft beflügelt die Worte in den Stanzen in einem ununterbrochen gesteigerten Aufwärts – der empfindsamen Modedichtung um 1800 in allen Details vollkommen fremd. Der Fluss dieser Steigerung wird lediglich vor bzw. nach jeder Stanze jeweils mit einem Vierzeiler kurz abgebrochen: Wobei in diesen (1., 3., 5., 7. und 9. Strophe) die erregten Sinnesorgane durch Täuschungen (erst durch das Sichverhören, später durch das Sichversehen) zunehmend angespannt werden, lassen sie immer

[28] [– –]: Über Schillers Jungfrau von Orleans. [4. Folge] In: Zeitung für die elegante Welt, 14. Januar 1802, Nr. 6, S. 41.

[29] Ebd., S. 42.

wieder deutlich nachempfinden, dass die verheißungsvolle Erwartung in jedem Moment in die volle Erfüllung übergehen kann. Die kontinuierliche Steigerung führt ja auch unterstützt mit diesen Vierzeilern in den Stanzen des Gedichtes (d. h. in jeder zweiten Strophe) von den feierlichen Bildern der nahenden Ankunft der Geliebten (2. Strophe) und den pathetisch hochschwingenden Ausrufesätzen der Freude (4. Strophe) über die Metaphorik der vollen Reife *in der* „üppigen" Natur und *für die* sinnliche Liebe (6. Strophe) sowie über fieberhafte Visionen und Traumbilder von der ersehnten Begegnung (8. und 10. Strophe) bis zum letzten Vierzeiler (11. Strophe), in dem die Erfüllung des Liebesglücks allen Erwartungen in der Realität das glückliche Ende setzt. Der Inhalt der letzten Stanze (d. h. der ganzen zehnten Strophe des Gedichtes) enthält dabei gleichzeitig als eine echte „Gegenstrophe" zur ganzen empfindsamen Modelyrik der Zeit die deutlichste Absage jeder sentimentalen „Wonne der Wehmut", bzw. die ausdrucksvolle Distanzierung von jedem empfindsamen „ich ergötze mich am Klagen",[30] wie man dem in den Gedichten der ersten vier Jahrgänge der *Zeitung für die elegante Welt* unzählige Mal begegnen kann.[31]

Die Erwartung	*Im Garten*
1. Strophe Hör' ich das Pförtchen nicht gehen? Hat nicht der Riegel geklirrt? Nein, es war des Windes Wehen, Der durch diese Pappeln schwirrt.	1. Strophe
2. Strophe O schmücke dich, du grün belaubtes Dach, Du sollst die Anmutstrahlende empfangen, Ihr Zweige, baut ein schattendes Gemach, Mit holder Nacht sie heimlich zu umfangen, Und all ihr Schmeichellüfte werdet wach, Und scherzt und spielt um ihre Rosenwangen, Wenn seine schöne Bürde, leicht bewegt, Der zarte Fuß zum Sitz der Liebe trägt.	–0–

[30] Ein paradigmatischer Vers in: Friedr. B. Hessen: Glosse. In: Zeitung für die elegante Welt, 17. Juli 1804, Nr. 85, S. 680.

[31] Siehe dazu die Unterhaltungslyrik der „eleganten Welt" [...], S. 38–49.

3.Strophe
Stille, was schlüpft durch die Hecken
Raschelnd mit eilendem Lauf?
Nein, es scheuchte nur der Schrecken
Aus dem Busch den Vogel auf.

–0–

4. Strophe
O! lösche deine Fackel Tag! hervor,
Du geist'ge Nacht mit deinem holden Schweigen,
Breit um uns her den purpurroten Flor,
Umspinn uns mit geheimnisvollen Zweigen,
Der Liebe Wonne flieht des Lauschers Ohr,
Sie flieht des Strahles unbescheidnen Zeugen!
Nur Hesper, der verschwiegene, allein
Darf still herblickend ihr Vertrauter sein.

5. Strophe
Rief es von ferne nicht leise,
Flüsternden Stimmen gleich?
Nein, der Schwan ist's, der die Kreise
Ziehet durch den Silberteich.

–0–

6. Strophe
Mein Ohr umtönt ein Harmonieenfluß,
Der Springquell fällt mit angenehmem Rauschen,
Die Blume neigt sich bei des Westes Kuß,
Und alle Wesen seh ich Wonne tauschen,
Die Traube winkt, die Pfirsche zum Genuss,
Die üppig schwellend hinter Blättern lauschen.
Die Luft getaucht in der Gewürze Flut,
Trinkt von der heißen Wange mir die Glut.

–0–

7. Strophe
Hör ich nicht Tritte erschallen?
Rauscht's nicht den Laubgang daher?
Nein, die Frucht ist dort gefallen,
Von der eignen Fülle schwer.

–0–

8. Strophe
Des Tages Flammenauge selber bricht
In süßem Tod und seine Farben blassen,
Kühn öffnen sich im holden Dämmerlicht
Die Kelche schon, die seine Gluten hassen,
Still hebt der Mond sein strahlend Angesicht
Die Welt zerschmilzt in ruhig große Massen,
Der Gürtel ist von jedem Reiz gelöst,
Und alles Schöne zeigt sich mir entblöst.

–0–

9. Strophe
Seh ich nichts weißes dort schimmern?
Glänzt's nicht wie seidnes Gewand?
Nein, es ist der Säule Flimmern
An der dunkeln Taxuswand.

–0–

10. Strophe
O! sehnend Herz, ergötze dich nicht mehr,
Mit süßen Bildern wesenlos zu spielen,
Der Arm, der sie umfassen will, ist leer,
Kein Schattenglück kann diesen Busen kühlen;
O! führe mir die Lebende daher,
Laß ihre Hand, die zärtliche, mich fühlen,
Den Schatten nur von ihres Mantels Saum,
Und in das Leben tritt der hohle Traum.

–0–

11. Strophe
Und leis, wie aus himmlischen Höhen
Die Stunde des Glückes erscheint,
So war sie genaht, ungesehen,
Und weckte mit Küssen den Freund.

–0–

Für das neue „elegant" empfindsame Gedicht, das in der *Zeitung für die elegante Welt* unter dem Titel *Im Garten* vertont erschien[32], konnte nur ein einziger Vierzeiler und zwar der erste aus der *Erwartung* (als die erste Strophe des neuen Liedes) übernommen werden. Inhalt, Stimmung und Bilder der übrigen Vierzeiler der *Erwartung* haben sich nicht geeignet vor die drei bereits ausgewählten sentimentalen Stanzen des *Geheimnisses* eingesetzt zu werden. Die daher noch fehlenden wurden mit den folgenden *zwei neuen* ersetzt:

[32] Schiller, Friedrich: Im Garten (mit Noten v. Karl Friedrich Zelter). In: Zeitung für die elegante Welt. Hg. v. Voß u. Compagnie in Leipzig, Jg. 2 (20. April 1802), H. 47, Musikbeilage Nr. 4.

Im Garten

3. Strophe
Hat's nicht gerauscht an den Gattern?
Hört ich nicht drehen am Schloß?
Nein! Es war des Vogels Flattern
Der zum Neste raschelnd schoß.

5. Strophe
Hör ich nicht läuten die Schelle?
War's nicht die Thüre, die klang?
Nein es war nur die Forelle,
Die im Weiher plätschernd sprang.

Der Inhalt der Fragesätze dieser Strophen, lässt im neuen Kontext jeweils auch Ängste aufkommen, jenes Bedrohtsein von außen, das in den entsprechenden Versen des *Geheimnisses* (außer dessen zweiter Strophe) tatsächlich angedeutet wurde, das allerdings dem Inhalt und der Atmosphäre der Stanzen und Vierzeiler in der *Erwartung* (von der 2. Strophe bis zum Ende dieses Gedichtes) ganz und gar widerspricht.

Zum Schluss könnte man noch die Fragen stellen, ob Schiller von dem ihm zugeschriebenen *neuen Gedicht* bzw. von seiner Veröffentlichung überhaupt wusste, oder auch, ob er die sentimentale Variante gutgeheißen hat oder sie gar samt der letztlich zitierten acht Verse (wie diese nach meinen Kenntnissen *nur* in der eleganten Zeitung vorliegen) selber verfasste. Jede Unsicherheit dürfte dabei mit hoher Wahrscheinlichkeit aus dem Wege geräumt werden, wenn man folgenden Worten, die Zelter *drei Wochen vor dem Erscheinen dieses Liedes* an Schiller schrieb, auch nur einigermaßen Glauben und Vertrauen entgegenbringt:

> Wenn ich nun gleich die von mir componirten noch ungedruckten Ihrer Gedichte, meinen Freunden hier vorsinge; so können Sie doch sicher seyn, dass sie niemand aus meinen Händen erhält, sie müsten mir denn geraubt werden. Wenn ich Ihnen also Compositionen ihrer noch ungedruckten Gedichte zusende; so hat sie ausser uns beiden niemand, als der dem Sie solche geben wollen.[33]

[33] Zelter an Schiller. Berlin, den 7. April 1802, Mittwoch. In: SWN, Bd. 39, Teil 1. Hg. v. Stefan Ormanns. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1988, S. 225.

SCHILLERS *RÄUBERLIED* UND SEINE VARIANTEN AUF FLIEGENDEN BLÄTTERN[1]

Um 1800 war in Deutschland eine überaus große Zahl von Gedichten der literaturhistorisch repräsentativen deutschsprachigen Lyrik auf fliegenden Blättern zugänglich. Diese Flugblattlieddrucke waren meistens achtseitige Liederheftchen, fast ausnahmslos ohne jede Angabe von Druckerei und Ort, Erscheinungsjahr und Herausgeber – und schon gar nicht mit dem Vermerk eines Verfassers. Dafür las man auf dem Titelblatt jeweils die Versanfänge der im Heftchen enthaltenen „zwey", „drei" ... oder auch „elf" „sehr schönen", „neuen" und/oder „anmuthigen Lieder und Arien" und darunter die ewig junge Zeitbestimmung „Gedruckt in diesem Jahr", seltener andere ebenfalls nichtssagende Data wie z. B. „Gedruckt in der Preß", „Gedruckt mit schwarzen Buchstaben" u. a. m. Hin und wieder gab es sogar Hinweise auf den Inhalt – so z. B. „welche ohne Aergerniß können gelesen werden" bzw. „zum unschuldigen Vergnügen" – mit dem eindeutigen Ziel, dem politisch-weltanschaulich oder moralisch für heikel Geltenden den Schein der Harmlosigkeit zu verleihen und ihm damit den Weg zum Leser freizumachen.

Die Drucke waren außerdem von primitivster Ausführung: schlechtes Papier, Strophen in ungebundener Prosaform gesetzt, d. h. ohne Versgliederung, der Text voller Druckfehler – all das zugunsten möglichst niedriger Herstellungskosten. Der Erzielung des größten Reingewinns diente andererseits die Auswahl der Lieder, d. h. das Gedichtangebot selbst, das in jeder Hinsicht auf die zeitgenössische Nachfrage zugeschnitten war. Meistens wurde dabei in die vom Dichter beabsichtigte Gestaltung des Gedichtes rücksichtslos eingegriffen. Man hat die Gedichte jeweils mehr oder weniger umgearbeitet, um den Zugang zum Leser so weit und breit wie nur irgend möglich zu machen. Schließlich wurden gängige Flugblattlieder, die Schlager ihrer Zeit, immer wieder neu variiert. Dabei wurden natürlich Autorenrechten keinerelei Beachtung geschenkt.

Somit spiegeln – und das ist unter unserem Gesichtspunkt besonders wichtig – die Flugblattlieder mehr als alle anderen gedruckten Gedichte den tatsächlichen Geschmack des Publikums wider. Das Ensemble dieser Lieder war weniger als sonst von individuellen oder tendenziösen weltanschaulich-ästhetischen und kulturpolitischen Aspekten überlagert. Mit anderen Worten: Das ästhetische Empfinden der Leser, verbunden mit ihren Unterhaltungs-

[1] Der ursprüngliche Text dieses Kapitels war mein Konferenz-Vortrag im November 1984 an der Friedrich-Schiller-Universität in Jena anlässlich des 225. Geburtstags des Dichters. Er erschien in Friedrich Schiller. Angebot und Diskurs: Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft. Hg. v. Brandt, Helmut. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1987, S. 410–430.

interessen, kam durch Gedichte in der Flugblattdichtung wesentlich besser zum Ausdruck als in der Lyrik der Periodika und Almanache, ganz zu schweigen von den Bänden zeitgenössischer moderner Lyriker.

Natürlich sind die jeweilige Aufnahme, die Häufigkeit sowie die Zahl der Typen und Varianten oder eben die vollkommene Übergehung eines Gedichtes innerhalb der Flugblattliteratur keineswegs entscheidend bei der Bestimmung seines historisch entstandenen ästhetischen Wertes. Doch lassen sich daraus wichtige Schlussfolgerungen über die zeitgenössische Rezeption ziehen, was bei der Auswertung der Breitenwirkung der poetischen Produkte und der Schriftsteller-Leser-Kontakte von außerordentlicher Bedeutung ist.

Innerhalb der „ungeheuren Fülle der Liederheftchen",[2] gibt es auch viele Lieder literaturhistorisch repräsentativer deutscher Dichter, naturgemäß jeweils ohne jede Angabe des Verfassers und meistens mit rücksichtslosen Eingriffen in die ursprünglichen Texte der Gedichte.[3]Nach meinen Recherchen[4] sind folgende deutsche Autoren in der deutschen Flugblattdichtung um 1800 mit den meisten Gedichten vertreten: Christian Felix Weiße, Gottfried August Bürger, Ludwig Heinrich Christoph Hölty und Christian Friedrich Daniel Schubart. Neben dieser Lyrik begegnet man auf fliegenden Blättern besonders oft und vielfach variiert manchen Gedichten von Ewald Christian Kleist, Johann Peter Uz, Johann Heinrich Voß, Friedrich Leopold Stolberg und Johann Martin Miller. Hin und wieder findet man auch Lieder aus früheren Perioden der deutschen Literaturgeschichte, so von Martin Opitz, Georg Rudolf Weckherlin und Johann Christian Günther. Selbstverständlich stand das Flugblatt auch dem deutschen Volkslied offen, das natürlich dem unterhaltenden Flugblattliedgenre entsprechend ebenso umgearbeitet wurde wie das Kunstlied.

Beachtenswert ist es, dass Schiller wie auch Goethe in der Flugblattdichtung wesentlich weniger vertreten sind als viele ihrer Zeitgenossen, und wenn man von ihnen dieses oder jenes Gedicht auf dem Flugblatt antrifft, so z. B. den *Fischer* oder *Des Mädchens Klage*, so ist die Häufigkeit dieser Gedichte mit dem *Traum* von Uz, dem *Rosen auf den Weg gestreut* von Hölty, *Als ich auf meiner Bleiche* von Weiße, *Die Sonne sank in Thetis Purpurschooß* von E. Ch. Kleist, *Ich Mädchen bin aus Schwaben* von Schubart usw. nicht zu vergleichen.

Schillers *Räuberlied* bildet um 1800 eine regelrechte Ausnahme. Es steht mit seinen Typen und Varianten neben denen des Schubart'schen *Kapliedes*

[2] Schenda, Rudolf: Volk ohne Buch. Studien zur Soziologie der populären Lesestoffe 1790–1910. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1977, S. 276.

[3] Tarnói, László.: Der freie Umgang mit den Texten. In: Tarnói, László: Parallelen, Kontakte, Kontraste. Budapest: 1998, S. 78–83.

[4] Tarnói, László: Die spezifische Gattung der unterhaltenden Flugblattlieder. In: Tarnói, László: Verbotene Lieder und ihre Varianten auf fliegenden Blättern um 1800. Budapest: ELTE, 1983, S. 21–26. (= Budapester Beiträge zur Germanistik, Bd. 11); sowie Tarnói, Parallelen, Kontakte, Kontraste (unter dem Titel „Die Quellen"), S. 56–59.

ohne Zweifel an der Spitze aller Editionen auf Flugblättern. Somit gehörten Schubarts *Kaplied* und Schillers *Räuberlied* zu den größten Erfolgen, zu den echten Schlagern ihrer Zeit

Die Aufnahmebereitschaft für Schillers *Räuberlied* hängt gewiss mit dem nachhaltigen Erfolg der *Räuber* und dem grenzenlosen Beifall zusammen, der noch zwischen 1788 und 1794 dem Schiller-Drama von allen Seiten, ebenso „von wilden Studenten als von der gebildeten Hofdam [...] gezollt ward“[5] – wie Goethe darüber berichtete. Das in der Flugblattliteratur rasch verbreitete *Räuberlied* erschien im Drama eingangs der 5. Szene des 4. Aktes in den ersten beiden Ausgaben von 1781 und 1782 sowie ebenfalls 1782 in dem Band *Die Gesänge aus dem Schauspiel die Räuber von Friedrich Schiller*, der die von Johann Rudolf Zumsteeg, dem ehemaligen Mitschüler des Dichters, vertonte Fassung enthielt. In welchem Maße erfolgreiche Aufführungen die erneute und meistens variierte Veröffentlichung der Lieder auf fliegenden Blättern stimulierten, das lässt sich unter anderem durch die vielen Varianten der Singspielarien von Christian Felix Weiße, ja sogar der lustigen Papageno-Lieder von Johann Emmanuel Schikaneder veranschaulichen. Gewiss förderte auch der Erfolg des Schiller-Dramas den einmaligen Triumphzug des *Räuberlied*es in der Flugblattliteratur, wenn es auch in der ersten Bühnenbearbeitung für das Mannheimer Theater auf Initiative von Dalberg mit allen anderen Liedern der Räuber gestrichen wurde. Doch weckte das Drama überall großes Interesse. Man war auch sicher gerne bereit, dem auf der Bühne Erlebten in den ersten zwei Ausgaben wieder zu begegnen und das bereits gelesene oder eventuell in späteren Theateraufführungen gehörte *Räuberlied* in die Flugblattheftchen aufzunehmen.

In dem Moment aber, als das *Räuberlied* in einem Flugblatt das erste Mal gedruckt wurde, begann es ein selbstständiges und von dem Drama unabhängiges Leben zu führen.

Die dramaturgische Funktion des Liedes gegen Ende des 4. Aktes des Dramas war ja ganz eindeutig: Gesungen von den Räubern, sollte der Text die Distanzierung des Verfassers von den moralisch-sittlich verkommenen Spiegelbergleuten untermauern und gleichzeitig damit die Überzeugung verdeutlichen, dass das asoziale Räuberleben notwendigerweise in ein entsetzlich antihumanes Leben mündet, von dem letzten Endes auch der dramatische Held nicht frei bleiben konnte. Somit diente das Lied neben Charakterzeichnung und Handlungsführung auch indirekt der Vorbereitung des Zuschauers auf das kathartisch wirkende tragische Ende des Helden im folgenden Akt.

[5] Goethe: Erlebnisse und Begegnungen. Erste Begegnung mit Schiller. 1794. Goethe, Berliner Ausgabe, Bd. 16, S. 402.

Schillers *Räuberlied*[6] in der Erstausgabe von 1781:	Rollenverteilung und wichtigste Änderungen in der Ausgabe von 1782:
[1.]	DIE RÄUBER
Stehlen, morden, huren, balgen	
Heißt bei uns nur die Zeit zerstreun,	Karessieren, saufen, balgen
Morgen hangen wir am Galgen,	
Drum laßt uns heute lustig sein.	
[2.]	SPIEGELBERG
Ein freies Leben führen wir,	
Ein Leben voller Wonne.	
Der Wald ist unser Nachtquartier,	
Bei Sturm und Wind hantieren wir,	
Der Mond ist unsre Sonne,	
Mercurius ist unser Mann.	
Der's Praktizieren trefflich kann.	
[3.]	RAZMANN
Heut laden wir bei Pfaffen uns ein,	
Bei masten Pächtern morgen,	
Was drüber ist, da lassen wir fein	
Den lieben Herrgott sorgen.	
[4.]	SCHWEIZER
Und haben wir im Traubensaft	
Die Gurgel ausgebadet,	
So machen wir uns Mut und Kraft,	
Und mit dem Schwarzen Brüderschaft,	
Der in der Hölle bratet.	
[5.]	SPIEGELBERG
Das Wehgeheul geschlagner Väter,	
Der bangen Mütter Klaggezeter,	
Das Winseln der verlaßnen Braut	
Ist Schmaus für unsre Trommelhaut!	

[6] Schiller, Berliner Ausgabe, Bd. 2, S. 130 f. u. 266 f.

[6.]
Ha! Wenn sie euch unter dem Beile so zucken,
Ausbrüllen wie Kälber, umfallen wie Mucken,
Das kitzelt unsern Augenstern,
Das schmeichelt unsern Ohren gern.

[7.]
Und wenn mein Stündlein kommen nun,
Der Henker soll es holen,
So haben wir halt unsern Lohn,
Und schmieren unsre Sohlen.
Ein Schlückchen auf den Weg vom heißen Traubensohn,
Und hurra rax dax! geht's, als flögen wir davon.

Alle
Wenn unser Stündlein kommen nun

Bei der Umgestaltung des Schiller-Liedes für das unterhaltende Flugblattgenre mussten vor allem seine engen Beziehungen zum Drama beseitigt werden. Dafür strich man die erste und die in der zweiten Ausgabe von Spiegelberg gesungene fünfte und sechste Strophe. Sie waren nämlich durch ihre eindeutige Rolle bei der negativen Charakterzeichnung der Räuber dermaßen belastet, dass an ihre Umfunktionierung für das unterhaltende Flugblattlied nicht zu denken war. Die maßlose Steigerung der Gräuel in diesen Strophen diente in keiner Weise der Unterhaltung. Sie hatte die Funktion, den Typus Spiegelberg plastisch zu charakterisieren und Leser und Hörer von einem menschenunwürdigen Leben abzuschrecken. Dabei folgte Schiller in seiner poetischen Aussage im Grunde genommen indirekt den moralisierenden Tendenzen des aufgeklärten Jahrhunderts mit dem Ziel, die entsetzlichen Folgen des *uneingeschränkten* freien Lebens so wirksam wie möglich nachempfinden zu lassen.

Die Verben der ersten Strophe (stehlen, morden, huren, balgen), welche die Schandtaten der Räuber haben veranschaulichen sollen, die Synonyme des Ausdrucks der physischen und psychischen Schmerzen ihrer Opfer in der fünften Strophe (Wehgeheul, Klaggezeter, Winseln), der jeden ehrlichen Menschen empörende Kreis der unschuldig Getroffenen (Väter, Mütter, Bräute) und schließlich die Bilder der entsetzlichen Freude der verkommenen Unmenschen über die von ihnen verursachten Leiden am Ende der fünften und in der ganzen sechsten Strophe waren mit Unterhaltungsansprüchen überhaupt nicht zu vereinbaren. Mit anderen Worten: die zeitgenössischen Leser erwarteten nicht *diese Art* Lyrik vom unterhaltenden Flugblatt, auch dann nicht, wenn die ansonsten äußerst gruseligen Geschichten den wenig differenzierten Ansprüchen des Publikums im Allgemeinen gerecht werden konnten.

Hinzu kommt, dass in den abschreckenden Spiegelbergstrophen auch die eigenartige pathetische Metaphorik des jungen Schiller bis zum unerträglich Grotesken übertrieben wurde. Man braucht dazu nur die poetischen Bilder der sechsten Strophe nebeneinanderzustellen: Die Opfer zucken unter dem Beile der Räuber (1. Bild), sie brüllen aus wie Kälber (2. Bild), sie fallen um wie die geschlachteten Schweine[7] (3. Bild), was den Augenstern der Räuber kitzelt (4. Bild) und schließlich ihren Ohren gern schmeichelt (5. Bild). Mit solchen Bildern war in der Unterhaltungslyrik überhaupt nichts anzufangen. Mit der Streichung dieser Strophen wurde es jedoch möglich, die organischen Beziehungen zum Drama aufzugeben und damit die die Unterhaltung am schwersten belastenden, ganz individuellen Schiller-Metaphern zu eliminieren. Schon durch das Weglassen dieser Strophen erhielt das Lied grundsätzlich andere Akzente. Anstelle der abschreckenden Entfremdung und der moralischen Distanzierung von den Räubern trat die anziehende Welt des freien und natürlichen Lebens, wie sie etwa der Typus eines Rinaldo Rinaldini verkörperte. Das Flugblattlied hob nun nicht mehr mit dem abschreckenden Vers der Erstausgabe an („Stehlen, morden, huren, balgen"), ja nicht einmal mit der gemilderten Variante der zweiten Ausgabe („Karessieren, saufen, balgen"), sondern ganz im Gegenteil mit dem vielversprechenden Ideal des freien Lebens und dem dadurch und darin empfangenen Gefühl der „Wonne", ohne dabei von einem amoralischen Verhalten im Geringsten überschattet zu sein. Ängste – wenn solche überhaupt noch aufkamen – brauchten nicht mehr die Väter, die Mütter und die Verlobten, sondern höchstens die Reichen auszustehen. Merkwürdigerweise wurde allerdings der Gedanke, nach dem letzten Endes der Preis des wonnevollen freien Lebens das Bündnis mit dem Teufel sei (in dem ersten und weit verbreiteten Flugblatttyp wurde es besonders stark hervorgehoben), indem es nicht nur einmal (und zwar nicht nur am Ende der dritten Strophe), sondern auch in den Schlussversen des Liedes wichtige Akzente erhielt. Das gruselige Teufelsbündnis hatte aber um 1800 die Freude an diesem Lied kaum beeinträchtigt; es trug vielmehr zur spannenden Unterhaltung eines Publikums bei, das sich des „erschröcklichen Exempels" eines Faust bereits seit über zwei Jahrhunderten erfreuen konnte.

Aus keiner Unterhaltungsliteratur sind „Beharrungstendenz" bzw. „Traditionsrelevanz" wegzudenken: Der starke Hang am Alten und Bekannten setzt sich in der unterhaltenden Literatur auf Kosten jedes irritierenden Modernen und Individuellen durch.[8] Schillers *Räuberlied* und dessen mit besonders geschickten Händen umgearbeitete unterhaltende Variante liefern dafür ein eklatantes Beispiel: Die individuellen Beziehungen des erfolgreichen Liedes

[7] ‚Mucke' kann laut Wörterbücher u. a. ‚Mücke', ‚Fliege', ‚weibl. Schwein' bedeuten. Im Schiller'schen Kontext ist nur letztere Bedeutung möglich und keineswegs „Fliege", wie das in Schiller, Berliner Ausgabe, Bd. 2, S. 861 erläutert worden ist.

[8] Vgl. dazu Schenda, Volk ohne Buch, S. 325–334.

zum Verfasser und zu seinem Drama sind vor allem in den Spiegelbergstrophen konzentriert. Diese Beziehungen wurden während der Umfunktionierung des Gedichtes zum unterhaltenden Flugblattlied ganz und gar eliminiert. An ihre Stelle trat im Flugblattlied Typ I und II, vor allem durch die treffliche Umstrukturierung der letzten Strophe, das nunmehr stark akzentuierte herkömmliche und allgemein bekannte Motiv vom Teufelspakt. Vom Flugblattlied Typ Nr. I habe ich elf Varianten in verschiedenen Drucken ermittelt, davon zwei aus der Littfas'schen und der Zürngibl'schen Druckerei in Berlin sowie je einen Druck aus Delitzsch und Halle. In den übrigen sieben Heftchen gab es keinerlei Hinweise auf den Druckort. Der um vier Strophen erweiterte Typ II konnte zweimal, jedoch ohne jede Angabe belegt werden.

Flugblattlied Typ I[9]

[1]
Ein freies Leben führen wir,
ein Leben voller Wonne,
der Wald ist unser Nachtquartier,
bei Sturm und Wind hausiren wir,
der Mond ist unsre Sonne.

[2.]
Heut kehren wir beim Pfaffen ein,
beim reichen Pächter morgen,
da giebts Dukaten, Fraß und Wein.
fürs andre lassen wir allein
den lieben Herrgott sorgen.

[3.]
Und haben wir im Rebensaft
die Gurgel ausgebadet;
so trinken wir uns Muth und Kraft,
selbst mit dem Schwarzen Brüderschaft,
der in der Hölle bratet.

9 In: Beliebte Arien. 1. *Ein freies Leben führen wir.* 2. Ich hab' ein hübsches Mädchen. 3. Was wird doch jetzt mein Engel machen. 4. Wie unvergnügt muß ich doch leben! 5. Mädchen! Warum weinest du. 5. Prinz Eugen der edle Ritter. 7. Zu tändeln und zu schärzen. 8. Wo bleibst du Hannchen denn so lange. (Auf dem Titelblatt unten in der Mitte steht die Littfas'sche Kennziffer „57" in eckigen Klammern.) In: Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, Signatur: Yd 7904, Bd. 2, Heft 57. Den Standort der Varianten dieses Liedes in den Bibliotheken siehe in Tarnói, Verbotene Lieder, S. 263–268.

[4.]
Und wenn dereinst das Stündchen kommt,
das unsre Thaten lohnet:
dann saufen wir uns toll und voll,
und bring'n dem Schwarzen seinen Zoll,
der in der Hölle thronet.

Selbstverständlich musste der anonyme Neugestalter des unterhaltenden Liedes der Gattung entsprechend nicht nur in den Inhalt, sondern auch in die Form des Originals eingreifen. Vor allem mussten die nach dem Streichen der drei problematischen Strophen noch übriggebliebenen komplizierten Bilder vereinfacht werden. So entfielen aus der zweiten Strophe des Originals die Verse „Mercurius ist unser Mann, / Der's Praktizieren trefflich kann". Ebenda hat man das Verb „hantieren" mit „*hausiren*" ersetzt, wie auch in der folgenden Strophe das seltenere Attribut in der Struktur „bei masten Pächtern" durch „*reichen*" ersetzt wurde. Man fühlte außerdem mit einigem Recht, dass die komplizierte Metaphorik und Syntax der Schlussverse – wie z. B. „Ein Schlückchen auf den Weg vom heißen Traubensohn" – in einem volkstümlichen Flugblattlied unpassend sind. Außerdem war die Vereinheitlichung des Strophenbaus ebenfalls unumgänglich. Dazu bediente man sich der Struktur der vierten Strophe des Originals (5 Zeilen mit 4 bzw. 3 1/2 Jamben, Reimstellung: a b a a b), folglich sind sämtliche Anapäste des Schiller-Liedes konsequent getilgt. Letzten Endes entstand durch die inhaltliche Umfunktionierung des Liedes sowie durch seine sprachliche und formale Vereinfachung ein dem Flugblattliedgenre in jeder Hinsicht entsprechendes volkstümliches Gedicht, dem somit – wie für die meisten zum Flugblattlied gewordenen Kunstlieder – die Möglichkeit zu jeder Weiterentwicklung offenstand.

Aufschlussreich hierfür ist Typ II. Er entstand durch die Erweiterung von Typ I um vier neue Strophen, die zwischen die umgearbeiteten Strophen 3 und 4 des Typs I eingefügt wurden. Vor allem durch diese neuen Strophen erhielt das Heroische besonders starke Akzente. Somit kam das Lied typologisch den Rinaldo-Liedern noch näher als Typ I.

Flugblattlied Typ II[10]

[1.]
Ein freyes Leben führen wir,
Ein Leben voller Wonne.

[10] In: Drey neue Lieder. Das Erste. Es ist bereits schon etlich Jahr. Das Zweyte. Kühreihen der Emmenthaler. Das Dritte. Ein freyes Leben führen wir. Neu gedruckt. (Die Räuberliedvarianten wurden in Strophen gedruckt.) Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, Signatur: Yd 7919, Heft 53. Variante ebd., Signatur: Yd 7918, Heft 10, Nr. 2.

Bey Sturm und Wind kampiren wir.
Der Wald ist unser Nachtquartier.
Der Mond ist unsre Sonne. (Rep.)

[2.]
Heut kehren wir bey Pfaffen ein,
Bei reichen Pächtern Morgen.
Da giebts Dukaten, Bier und Wein,
Was drüber ist, das läßt man fein,
Den lieben Herrgott sorgen.

[3.]
Und haben wir im Rebensaft
Die Gurgel ausgewaschen.
In uns gesoffen Muth und Kraft,
Selbst mit der schwarzen Brüderschaft
Die in der Hölle brutet.

[4.]
Ein jeder von uns ist ein Held,
Ein Cäsar im Besiegen;
Soldaten, Mädchen, Weiber, Geld,
Und was uns in die Klauen fällt,
Müßt alles unterliegen.

[5.]
Was schrecket in Gefahr und Tod,
Wir scheuen keine Schmerzen,
Gefängniß, Galgen und Schaffot,
Sind für uns ein Kinderspott.
Wir lachen drob von Herzen.

[6.]
Wir athmen hier den Balsamduft
Von Rosen und von Kräuter,
Wir leben stets in freier Luft,
Führt man uns nicht zur Todtengruft,
So gehts zur Galgenleiter.

[7.]
Dann unser theures Leben schützt
Ein Sabel und Pistolen:
Und wer nicht gern den Hieber zieht,
Und lieber wie ein Schurke flieht,
Den soll der Teufel hohlen.

[8.]
Schlägt unser Sterbestunde drein.
Entfahret uns die Seele,
So fahren wir beym Seitenklang,
Und unser Brüder Jubelg'sang,
Zum T*** in die Hölle.

In Typ III (nur einmal belegt) ist das Teufelsmotiv gestrichen. Nun trinkt man in der 3. Strophe dafür mit dem Branntwein Brüderschaft. Auch die kritische letzte Strophe ist entfallen. An ihre Stelle – es ist ebenfalls typisch für den freien Umgang mit den Flugblattliedern – sind aus unbekannter Quelle (wahrscheinlich aus anderen bisher nicht identifizierten Flugblattliedern) zwei lustige Strophen mit drolliger Kneipenstimmung eingefügt, ohne dass diese in der strophischen Struktur dem *Räuberlied* angepasst worden wären. Damit entstand aber ein dem Inhalt nach recht abgemildertes *Räuberlied* ohne Teufel, dafür mit lustiger Wirtshausatmosphäre. Es ist interessant, dass das erste Lied im gleichen Liederheftchen mit dem Gedichtanfang *Hamburg ist ein schönes Städtchen* mindestens aus drei verschiedenen Liedern kompiliert wurde.[11]

Flugblattlied Typ III[12]

[1.]
Ein freyes Leben führen wir,
ein Leben voller Wonne,
bey Sturm und Wetter rauschen wir,
der Wald ist unser Nachtquartier,
der Mond ist unsre Sonne,
der Mond ist unsre Sonne.

[11] Vgl. dazu das Lied „1d." in Tarnói, Verbotene Lieder, S. 96 f. u. seine Besprechung in Parallelen, Kontakte, Kontraste, Kapitelteil 3.4.8.1, S. 79 f.

[12] In: Sieben lustige weltliche Lieder. Das Erste. Hamburg ist ein schönes Städtchen etc. Das Zweyte. Der Mann mit dem Degen, der ist etc. Das Dritte. Ich bin nur ein Matrose; allein etc. Das Vierte. Ei, ei, mein lieber Augustin, 's Geld etc. Das Fünfte. Ein freyes Leben führen wir etc. Das Sechste. Ein Mädchen und ein Gläschen Wein etc. Das Siebente. Ich hatt' einsmals ein Mädchen lieb etc. Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, Signatur: Yd 7919, Heft 33.

[2.]
Heut kehren wir beym Pfaffen ein,
beym reichen Pächter morgen,
da trinken wir Schampagner Wein,
was übrig lassen wir daheim,
den lieben Vater sorgen,
den lieben Vater sorgen.

[3.]
Und wenn wir denn mit Rebensaft
die Gurgel ausgebadet,
so trinken wir mit Muth und Kraft,
selbst mit dem Brantwein Brüderschaft,
der uns das Herze labet,
der uns das Herze labet.

[4.]
Ein Kreuz, ein Leid, ein böses Weib
hat mir der Himmel geben,
nimm von mir's Kreuz, das böse Weib,
so kann ich ruhig leben,
so kann ich ruhig leben.

[5.]
Es blühe unserm Wirth sein Haus,
es leben seine Gäste,
es schmeckt sie auch der kühle Wein,
der ist der allerbeste,
der ist der allerbeste.

Typ IV (ebenfalls einmal belegt) griff der Form nach auf Typ I zurück, tilgte jedoch nicht nur das Teufelsmotiv, sondern eigentlich mit wenigen Eingriffen die ganze Räuberromantik. Man bemühte sich somit, das Lied zu einem homogenen frohen Trinklied umzubilden. In diesem Kontext verlor am Anfang des Gedichtes das „freie Leben" seinen ursprünglichen Sinn, daher machte man daraus „lustiges Leben". Ebenso wurde aus dem gleichfalls charakteristischen „Leben voller Wonne" im zweiten Vers den tradierten Trinklied-Normen entsprechend ein Leben „ohne Sorgen". Nun trank man auch nicht mehr mit dem Teufel Brüderschaft, aber auch nicht mehr mit Branntwein wie in Typ III, sondern miteinander, wie das in einem Trinklied am allerselbstverständlichsten ist. Außerdem wurde die fröhlich ausgelassene Stimmung des Studenten-carpe-diem mit „Champagnierwein" und „Mädchen" am Ende des

Gedichtes sogar mit dem typischen Vanitas-Ausklang des vergänglichen Lebens kontrapunktiert, wie das in der deutschsprachigen Dichtung vom 17. Jahrhundert an besonders in Studenten- und Vagantenliedern, aber auch in der Dichtung eines Günther schon üblich war. Somit ist Typ IV ein Beispiel dafür, wie ein bereits zum Schlager gewordenes unterhaltendes Flugblattlied immer wieder den Erosionswirkungen von in der Trivialliteratur jeweils bevorzugten traditionellen Strukturen und Motiven ausgesetzt wird.

Flugblattlied Typ IV[13]

[1.]
Ein lustiges Leben führen wir,
Wir leben ohne Sorgen.
Beym Sturm und Wind flankiren wir,
Der Wald ist unser Nachtsquartier,
Der Mond ist unsere Sonne.

[2.]
Heut haben wir mit Rebensaft
Die Gurgel ausgebadet,
Dann trinken wir mit Muth und Kraft,
Und halten miteinander Brüderschaft,
Und laß die Alten sorgen

[3.]
Heut kehren wir bey Pfaffen ein,
Bey reiche Bauren morgen,
Dann trinken wir Champagnierwein
Was übrig bleibt soll unser seyn.
Ein jeder liebt sein Mädchen.

[4.]
Denn unser Leben ist ganz kurz,
Und es vergeht geschwinde,
Und es vergeht gleich wie ein Fuchs,
Von lauter Lieb und voller Lust,
Gleich wie der Haas im Winde.

[13] In: Vier schöne weltliche Lieder. Das erste. Mein guter Michel liebet mich. Das zweyte. Ein lustiges Leben führen wir. Das dritte. Ein Jäger aus Churpfalz. Das vierte. Glaubt mir doch ihr geliebten Herzen. Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, Signatur: Yd 7920, Heft 21.

Der Triumphzug, den das Schiller'sche *Räuberlied* dank seiner Verbreitung durch die Flugblattlyrik in den breitesten Schichten der zeitgenössischen Leser (und ganz gewiss auch der Nichtleser) antreten konnte, war allerdings nicht ganz unbehindert: Der Versanfang *Ein freies Leben führen* [*wir*] stand nämlich als vorletzter in der ominösen Verbotsliste von 82 Liedern[14] als Beilage der kurfürstlichen Zensurverordnung vom 17. 5. 1803.[15] (Ebenda befand sich an der 76. Stelle[16] auch das *Auf, auf, ihr Brüder* [*und seid stark*][17] von Schubart.)

Aller Wahrscheinlichkeit nach ging es dabei um das Flugblattlied Typ I. Über die Gründe des Verbotes können wir heute nur Vermutungen anstellen. Dabei könnten uns die auffallend vielen zeitgenössischen Publikationen gegen den unkontrollierten Vertrieb von Flugblattliedern wenigstens einigermaßen orientieren.[18] Ein unbekannter Autor nahm z. B. in Friedrich Justin Bertuchs Weimarer *Journal des Luxus und der Moden* drei Monate nach der kursächsischen Verordnung unter dem Titel *Volkslieder* für die „stets thätige Wirksamkeit" der „Censurbefugnisse" und „gegen schädliche Lieder" mit engagierter Entschiedenheit Stellung.[19] Der Verfasser teilte die verbotenen Lieder in zwei Gruppen: In die erste gehörten nach ihm die „höchst unsittlichen, geschmacklosen Lieder". Hierbei nannte er aus der Liste die Versanfänge *Komm mein, Trutschel,* [*feines Mädchen*] und *Wo bleibst du, Hannchen* [*doch so lange*],[20] „die schon im Titel das Zeichen des Thiers tragen". Die Gedichte der zweiten, wesentlich kleineren Gruppe „deuten" dagegen unmissverständlich „auf die vom Rhein herüber gekommene Revolutionsseuche und verdienen auch darum die strengste Ahndung". Als Beispiel für diese Gruppe wurde

[14] Tille, Armin: Verzeichnis von 1802 konfiszierten Volksliedern. Mittheilungen des Vereins für Sächsische Volkskunde, 1904, Bd. 3, H. 5, S. 133–136. Vgl. dazu auch Witkowski, Georg: Verzeichnis der im Verlage der verwitweten Solbrigin herausgekommenen Volkslieder, welche anbefohlenermassen zur Zensur gelangt sind, Anno 1802. Ebd., 1908, Bd. 4, H. 9, S. 299–309.

[15] Den Text der Zensurverordnung siehe in Schenda: Volk ohne Buch, 1977, S. 129 f.

[16] Um die bibliographische Orientierung in dem riesigen Liedermaterial zu erleichtern habe ich in meinen einschlägigen Publikationen u. a. die von mir identifizierten und veröffentlichten verbotenen Lieder der ursprünglichen Reihenfolge der kursächsischen Akten entsprechend jeweils mit laufenden Nummern versehen: Schubarts „Kaplied" ist auf der Liste das 76., Schillers „Räuberlied" das 81. Lied. Als nachgewiesenermaßen originaler Text des 1802 in Leipzig konfiszierten Liedes wurde letzteres unter Nr. 81a in: Tarnói, Verbotene Lieder und ihre Varianten auf fliegenden Blättern um 1800. Budapest: ELTE, 1983. 276 S., hier S. 263 veröffentlicht.

[17] Die viel zu kurzen Versanfänge der Verbotsliste habe ich jeweils auf die im natürlichen Sprachgebrauch übliche Länge, wie z. B. „Ein freies Leben führen [wir]", erweitert.

[18] Vgl. dazu Tarnói, László: Dokumente über Stellungnahmen gegen die Verbreitung von unerwünschter Literatur in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts, ebd. S. 81–93.

[19] Journal des Luxus und der Moden, Weimar: August/1803, S. 425–428.

[20] Die originalen Texte der beiden 1802 in Leipzig konfiszierten Drucke wurden unter Nr. 25a u. 54a veröffentlicht. Tarnói, Verbotene Lieder, 1983, S. 142 f. u. 200.

ebenda allein das verbotene *Ein freyes*[21] *Leben führen wir* ohne Verfassernamen genannt, jedoch mit dem eindeutigen Hinweis, dass „einige [...] leider von den deutschen Musensitzen bis zur Mad. Solbrigin[22] hinabgestiegen" seien.

Die Frage ist hierzu eigentlich, wie die Flugblattvariante des Schiller'schen *Räuberlied*es überhaupt mit der Revolution in Zusammenhang gebracht werden konnte. Gewiss wirkte dabei der neue Gedichtanfang mit dem nun hervorstechenden Begriff *freies Leben* um 1800 besonders irritierend. Damit hob ja das neue Gedicht an, und es wurde sogar im folgenden Vers mit den Worten „ein Leben voller Wonne" unumstritten zur größtmöglichen menschlichen Freude erhoben. Der Flugblattversion fehlte auch im Weiteren tatsächlich jedes distanzierende Motiv seitens des Autors, was dabei umso schlimmer ausgelegt werden konnte, als ja *freies Leben* und vermeintliche revolutionäre Anarchie im herrschenden zeitgenössischen Bewusstsein einander nicht unbedingt ausgeschlossen haben. So ist eventuell auch anzunehmen, dass berufsmäßige Sittenrichter wie Zensoren und Kritiker, ja sogar mancher empfindsamere Leser selbst in dem räuberromantisch stilisierten Flugblattlied die offensichtlich anarchistischen Motive des originalen Schiller-Gedichtes noch entdeckten und folglich dieses Anarchistische mit dem Revolutionären gleichsetzten.

Trotzdem tut man sich schwer, wenn man verstehen will, warum der unbekannte Verfasser die Kategorie *Revolutionsseuche* gerade mit diesem „politisch" zumindest nicht ganz „reinen Fall" veranschaulichte und nicht mit so einem tatsächlich revolutionären und franzosenfreundlichen Lied wie „*Muth, Muth! Franken* [*erbebt nicht vor Aristokraten Wuth*]", das als 22. Lied sogar ziemlich vorne auf der Liste stand.[23]

Der Rezensent des Weimarer Modejournals war nicht der einzige, der den „frommen Wunsch" äußerte,

> daß wir bald nicht bloß eine lärmende, schwärmende und jauchzende, sondern auch eine klingende und singende Nation werden mögen [...] Möge es doch also bald Mode werden, durch feinere [...] Lieder den Becher der Freude auch in solche Gesellschaften zu bringen, wo die unteren Stände sich mit den mittleren und oberen befreunden.[24]

[21] Auf der Verbotsliste wie auch auf dem Titelblatt sowie im Flugblatt des in Leipzig konfiszierten Druckes wurde das Wort frei konsequent mit „i" geschrieben, in allen übrigen Varianten der fliegenden Blätter mit „y", ja sogar in dem Weimarer Journal, in dem man über das verbotene Lied berichtete.

[22] Besitzerin des Leipziger Verlags, in dem die Konfiskation der Flugblattdrucke 1802 stattfand. Ihr Verlag wurde vom Verfasser im gleichen Artikel weiter oben u. a. eine „moralische Giftbude" bzw. ein „Raupennest" genannt.

[23] Tarnói, Verbotene Lieder, Nr. 22a, S. 136 f.

[24] Journal des Luxus und der Moden, S. 427.

Der Verbesserung der Moral der unteren Klassen durch fliegende Blätter (im Sinne der Erziehungsnormen des aufgeklärten Jahrhunderts) wurde in den verschiedensten Organen recht oft Ausdruck verliehen: „Jeder Freund des gemeinen Mannes" – so steht es in Hartlebens *PolizeyFama* im Jahre 1802 – „gönnt ihm wohl auch, weil er's ist, die Freude am Singen, das ja überhaupt räthlich ist. Nur wünschet er auch sehr, daß bessere Lieder unter dem Volke in Umlauf kämen."[25] Und in der Schleswig-Holsteinischen Chronik steht im Jahre 1801, „Gewis lies sich gerade auf diesem Wege unvermerkt manches Gute und Zweckmäßige zum Unterricht des Volkes zu thun [...] Es wäre in der That zu wünschen, daß sich auch bei uns Volksfreunde vereinigten, solche Blätter zu bearbeiten."[26]

Man versuchte dieses erzieherische Ziel auch mit Hilfe der entsprechend sorgfältigen Umarbeitung des zum echten Reißer gewordenen Schiller'schen *Räuberlied*es zu fördern. Bereits das Flugblattlied Typ III – und noch stärker Typ IV – entschärfte mit fröhlich-ausgelassener Kneipen- und Studentenliedstimmung die kritische Aussage. An die bewusste Umarbeitung zum moralisch-erzieherischen *Räuberlied* machte man sich aber erst mit dem Flugblattlied Typ V. Dieses Lied war trotz des beibehaltenen Anfangsverses vom Verbot gewiss nicht betroffen. Es repräsentiert ja gerade ein mustergültiges Beispiel für erwünschte und erlaubte Lieder. Der moralisch-erzieherische Typ V wurde von mir in der Anna-Amalia-Bibliothek in Weimar identifiziert, später konnte ich in der Berliner Staatsbibliothek eine Variante davon unter dem Titel *Freiheits Lied* belegen.

Flugblattlied V[27]

[1.]
Ein freyes Leben führen wir,
Ein edles freyes Leben!
Wir leeren mäßig den Pokal,
Beym ungezwungnen Freundschaftsmahl
Stärkt uns der Saft der Reben.

[25] Allgemeine deutsche Justiz- und Polizeifama. Hg. von dem Hofrath und Professor Hartleben zu Salzburg. 16. August 1802. Nr. 95. Sp. 153–155.

[26] Flugblätter fürs Volk auf der Insel Föhr. Schleswig-Holsteinische Chronik, 1801, Nr. 3, S. 9 f. In: Blätter für Polizei und Kultur, Tübingen 1801. Drittes Stück.

[27] In: „Drey schöne ausgewählte Lieder. Erstes Lied. Ein freyes Leben führen wir. Zweytes Lied. Ueber die Beschwerden dieses Lebens. Drittes Lied. Einst verliebt sich ein Jüngling." (Das Lied wurde in Strophen gedruckt.) Arien und Lieder. Anna-Amalia-Bibliothek, Weimar. Signatur 3: 63,3. Eine Variante siehe auch in der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin, Signatur: Yd 7901, Bd. 4, Heft 35.

[2.]
Nicht wilde Freyheit suchen wir,
Sie ist der Menschen Schaden;
Und schwärmen nicht die Nacht umher,
Als wenn der Leib von Eisen wär,
Dies sind nicht edle Thaten.

[3.]
Ein freyes Leben führen wir,
Ein Leben voller Wonne!
Gesetz und Ordnung ist dabey,
Und keine lästge Sklaverey,
Verstand ist unsre Sonne.

[4.]
Nicht solche Freyheit lieben wir.
Die andrer Ruhe stöhret;
Sie ziemt vernünftgen Wesen nicht,
Bezeichnet nur den Bösewicht,
Der sich von Bosheit nähret.

[5.]
Ein freyes Leben führen wir,
So weits die Tugend leidet:
Bey frohen Tanz und Pfänderspiel
Genießen wir der Freuden viel.
Dran sich das Herze weidet.

[6.]
Nur rohes Leben meiden wir,
Weil es die Menschheit schändet.
Wer solches liebt verdient nicht mehr
Ein Mensch zu seyn; er sey ein Bär,
Von dem sich Jeder wendet.

[7.]
Ein freyes Leben führen wir,
Doch ohne Jemands Schaden:
Wenn in der lieben Mädchen Arm
Uns unser deutsches Blut wird warm,
Und schwerer unser Athem.

[8.]
Nur alle Frechheit fliehen wir,
Wie giftge Skorpionen.
Wer Tugend nicht zu schätzen weiß,
Der meide unsern Freundschaftskreis
Und mag beym Teufel wohnen.

Die logischen Beziehungen dieses Liedes zu den anderen Typen liegen auf der Hand: Sämtliche Aussagen des *moralischen Räuberliedes* sind dem Gehalt von Typ I diametral entgegengesetzt. Mit anderen Worten: die vier antithetischen Doppelstrophen dieses Liedes lehnen jedwede Varianten amoralischen Verhaltens Strophe für Strophe entschieden ab, wie diese im Sinne der menschenunwürdigen (chaotischen bzw. anarchistischen) Freiheiten im Schillerdrama sowie in den Liedern von Typ I und Typ II zum Ausdruck kamen. Gleichzeitig entwickelt Typ V die um die Jahrhundertwende in der literaturhistorisch repräsentativen klassischen und romantischen Lyrik bereits als anachronistisch geltenden Argumente für die Nützlichkeit kleinbürgerlichen Maßhaltens.

Diese Anschauungsweise war in der deutschen Literatur bereits fünfzig Jahre zuvor geläufig gewesen. Das konsequente Befolgen der Moralnormen eines weisen und zweckmäßigen Maßhaltens versprach in der ganzen Entwicklungsgeschichte der deutschen Aufklärung nicht weniger Nutzen, als dass damit unabhängig von Raum und Zeit die ausgewogene Harmonie des Individuums und der ganzen Sozietät praktisch realisiert werden sollte. Obzwar solche und ähnliche Wolff-Gellert'sche Thesen der deutschen Aufklärung in der deutschen Philosophie- und Literaturgeschichte um 1803 nicht mehr aktuell waren, fanden sie in den nun auch zahlenmäßig wesentlich größer gewordenen Leserkreisen eine vielfach breitere Basis als zu Gellerts Zeit. Diese Art von moralisch-didaktischer Poesie wurde um die Jahrhundertwende in den zeitgenössischen Almanachen und Periodika quantitativ nur von der bereits ebenfalls anachronistischen sentimentalen Dichtung überboten. Und obwohl die aufgeklärte moralische Erziehungsstrategie in der unterhaltenden Flugblattlyrik bereits zunehmend zu einem unpassenden ideologischen Fremdkörper wurde, war ihre Rezeption noch nicht ganz ausgeschlossen: Gerade wegen der hohen Traditionsrelevanz der Trivialliteratur konnte ihr der unterhaltende Charakter noch nicht unbedingt abgesprochen werden. Besonders wenn die aufgeklärten Moralnormen im Gewand eines derart weit verbreiteten Flugblattliedes auftraten, wie es das *Räuberlied* war.

Die „moralische *Räuberlied*variante" setzt sich mit Ideen, Stellungnahmen und poetischen Bildern der vier Strophen des 1803 verbotenen Typs I auseinander. Auf diese Weise folgen im Typ V viermal zwei bejahende bzw. verneinende Strophen aufeinander: Von diesen Doppelstrophen entwirft die jeweils erste Strophe die zu vertretenden idealen Normen vom sittlich-nützlichen Leben, die

jeweils antithetischen zweiten Strophen behandeln dagegen die abzulehnenden Negativa. Somit alternieren im Gedicht Strophe für Strophe Gutes und Böses (Ein freyes Leben führen wir – Nicht wilde Freyheit lieben wir). Die jeweilige anständige Verhaltensweise in frohen Stunden des Lebens veranschaulichen die folgenden Beispiele in den Strophen 1, 3, 5 und 7: der mäßige Genuss von Getränken im „ungezwungnen Freundschaftsmahl" (Strophe 1), die Achtung des Gesetzes und der Ordnung im Sonnenlicht des Verstandes (Strophe 3), das moralisch noch akzeptable, der „Tugend" nicht widersprechende Vergnügen, in dem noch der „frohe Tanz" sowie das „Pfänderspiel" [!] am Platze sind (Strophe 5), ja sogar die Freude an der wahren, des deutschen Menschen würdigen Liebe „ohne Jemands Schaden" (Strophe 7). Die abgelehnte Lebensform lassen die dem Typ I entnommenen Bilder der zweiten, vierten, sechsten und achten Strophe nachempfinden: die „wilde Freyheit" der Räuber, die in der Nacht herumschwärmen (Strophe 2), „die andrer Ruhe stöhret" (Strophe 4) und deren „rohes Leben", das „die Menschheit schändet" (Strophe 6). Schließlich knüpfte der Verfasser der sittlichen Variante in der achten Strophe an das Höllenmotiv des Liedtyps I an. Die Hölle sei demnach der Preis der „Frechheit". Wer also die zu verachtende Lebensform wählt und mit den Worten des Gedichtes die „Tugend nicht zu schätzen weiß", „der mag", so heißt es am Ende, „beym Teufel wohnen".

Bezeichnenderweise musste in diesem *Räuberlied* der in der ersten Variante am Gedichtanfang betonte Zusammenhang des „freien Lebens" mit des „Lebens voller Wonne" seine bisherige Vorrangposition einbüßen. Der Verfasser der neuen Variation hielt es für viel wesentlicher, die Akzente auf ein „*edles* freies Leben" zu setzen. Der ursprüngliche Gedanke vom „*wonnevollen* freien Leben" konnte selbst in der dritten Strophe nur noch dadurch erhalten bleiben, dass er mit den Begriffen „Gesetz und Ordnung" in positive Verbindung gebracht wurde bei seiner entschiedenen Trennung von der „lästigen Sklaverey" der Sünden und Verbrechen.

Form und Melodie des *Räuberlied*es hat man während und nach den Befreiungskriegen (genauso wie im Falle des ebenfalls verbotenen Schubart'schen *Kaplied*es) auch für Soldatenlieder verwendet, so z. B. in einem Flugblattlied, von dessen sieben Strophen hier nur die erste und die dritte wiedergegeben werden:

[1.]
Die Fahne weht, die Trommel rauscht[28]
und die Trompeten klingen:
es stampft der Roß mit leichtem Huf,
durch's ganze Heer ertönt der Ruf:
Laßt Lorbeern uns erringen.

[28] In: „Fünf schöne neue Kriegs-Lieder. Das Erste. Auf, Kameraden! Greift zum Schwert! Das Zweite. Die Fahne weht, die Trommel rauscht. Das Dritte. Franzosen, wie wirds euch ergehen. Das Vierte. Auf! Auf ihr Preußen! Rüstet euch. Das Fünfte, Mädchen meiner Seele. Berlin in der Zürngibl'schen Buchdruckerei (80)". Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, Signatur: Yd 7903, Heft 50.

[3.]
Wir kämpfen nicht für schnöden Sold
in einem fremden Heere:
nein uns vereint ein heil'ges Band,
wir kämpfen für das Vaterland
und unsers Königs Ehre.

Auch im dritten Band der Sammlung von Erk und Böhme gibt es unter dem Titel *Die schwere Reiterei* ein Lied, in dem noch die Flugblattvariante des *Räuberlied*es pulsiert. Laut Anmerkungen der Herausgeber war es mit Text und Melodie erst 1845 aufgezeichnet worden. Aus dieser leicht zugänglichen Variante sei hier nur die erste Strophe zitiert:

Ein freies Leben führen wir,[29]
ein Leben voller Wonne.
Es blitzt und glänzt der Kürassier
in seines Panzers Rüst und Zier,
schön wie die blanke Sonne.

Es ist charakteristisch, dass die zwei Schiller-Verse, mit denen Typ I anhob, etwa ein halbes Jahrhundert nach der Entstehung der ersten Flugblattvarianten noch immer so produktiv weiterlebten und sogar noch das letzte Reimwort mit dem des Schiller-Gedichtes und seiner verbotenen Variante übereinstimmte. Bei Erk/Böhme ist auch die Melodie angegeben: Es besteht kein Zweifel, dass sie eine variierte Melodie des von Studenten schon seit jeher gesungenen *Gaudeamus igitur* ist. Im gleichen Band sind an einer anderen Stelle auch die ersten drei Strophen des Flugblattliedes von Typ I ebenfalls mit einer Melodievariante des *Gaudeamus*-Liedes zu finden.[30] Dass man das *Räuberlied* bzw. seine Varianten auf fliegenden Blättern und im Volksmunde nach dieser Melodie sang (oder wenigstens auch nach ihr), ist von Bedeutung, weil es die Begründung untermauert, dass Studenten bei seiner Verbreitung entscheidend mitgewirkt haben. Auf die Begeisterung der Studenten für das Schiller-Drama hatte ja auch Goethe hingewiesen.[31] Meiner Vermutung nach waren aber die

[29] Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren deutschen Volkslieder. Hg. v. Erk, Ludwig u. nach Erks Nachlass v. Franz. M. Böhme. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1894. Bd. 3, Nr. 1372, S. 241 f.

[30] Vgl. dazu ebd., die Gaudeamus-Variationen unter dem Titel „De brevitate". Nr. 1688/A-E. S. 488–492. Davon trägt die E-Variante den Titel „Räuberlied von Fr. Schiller 1781", was nicht genau stimmt, weil darunter bereits die drei Strophen des ersten umgearbeiteten und verbotenen Flugblattliedtyps zu lesen sind. Es ist auch unverständlich, wieso der so genaue L. Erk und der später dessen Werk neubearbeitende F. M. Böhme die inhaltlichen und vor allem die melodischen Zusammenhänge zwischen dem Flugblattlied und dem Reiterlied nicht registriert haben.

[31] Goethe, J. W.: Erlebnisse und Begegnungen. Berliner Ausgabe, Bd. 16, S. 402.

Studenten nicht nur als Abnehmer bzw. Konsumenten, sondern zudem als Mitgestalter und Produzenten der Flugblattlieder wesentlich aktiver, als im Allgemeinen bekannt ist. Von dieser außerordentlich bedeutenden Rolle wusste auch der bereits zitierte strenge Kritiker der Flugblattlieder, denn über die Verbotsmaßnahmen in Kursachsen schrieb er unter anderem folgende Worte: „[...] so löblich ist doch die Maaßregel, und so weckend und warnend für andere Landespolizeyen, *besonders in der Nachbarschaft von Universitäten*, woher so Manches auf die untern Volks-Klassen abträufelt."[32] Das will natürlich nicht heißen, dass ausschließlich sie sich an der Mitgestaltung der Flugblattdichtung beteiligt haben. Noch größer musste der Kreis der Verbreiter – wie es in der Zensurverordnung heißt – von „Liederhändlern, Büchertrödlern und Buchbindern auf den Stadt- und Jahrmärkten" gewesen sein. Und schließlich beschränkten sich auch die Konsumenten der Trivialliteratur nicht nur auf die verschiedenen Schichten der „unteren Volks-Klassen", wie der Rezensent berichtete, nicht nur auf „Frieseure, Kammerjungfern, Bediente, Kaufmannsdiener",[33] wie Rebmann darüber schrieb, ja nicht einmal nur auf „erwachsene Bürgertöchter", wie das im „Zuschauer in Bayern"[34] zu lesen ist. Mehr oder weniger setzte sich der Konsum von Trivialliteratur, so auch der Triviallyrik auf fliegenden Blättern, in allen Schichten der Bevölkerung durch.

In den Memoiren von János Kis, einem in den Jahren 1792 und 1793 in Jena studierenden Ungarn, der sich später nach seiner Heimkehr in die westungarische Region um Ödenburg und Kővágóörs als Dichter und Nachdichter zeitgenössischer deutscher Lyriker einen Namen machte (Ferenc Kazinczy nannte ihn den „ungarischen Schiller"), gibt es sogar darauf einen direkten Hinweis, dass das *Räuberlied* unter den Jenenser Studenten schon damals besonders beliebt war. Rückblickend auf die Studienjahre in Jena schrieb er in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts unter anderem:

> Im allgemeinen gingen wir sonnabends in den späten Nachmittagsstunden, als es ohnehin keine Vorlesungen mehr gab, in kleineren oder größeren Scharen in irgendeinen Nachbarort, wo wir bei ein bis zwei Gläsern Bier mit innigster Hingabe und Begeisterung die Trink- und Liebeslieder der bedeutendsten deutschen Dichter anstimmten und abends auf dem Rückweg die bekannten Verse der Räuber von Schiller erschallen ließen: *Ein freyes Leben führen wir* usw.[35]

Unter unserem Aspekt ist in dieser Erinnerung besonders beachtenswert, dass unter den vielen von den Studenten um János Kis gesungenen Liedern faktisch

[32] Journal des Luxus und der Moden, S. 427.

[33] In: Kiesel, Helmuth / Münch, Paul: Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. München: Verlag C. H. Beck, 1977, S. 155.

[34] Ebd., S. 158.

[35] Kis János szuperintendens emlékezései életéből [Memoiren aus dem Leben des Superintendenten J. K.]. 2. Aufl. Budapest: 1890, S. 138.

nur dieses (und zwar als Ausdruck der auf das Höchste gesteigerten Stimmung) genannt wurde, sowie dass es im fröhlichen Studentenkreis bereits um 1792 mit dem Versanfang des Flugblattliedes anhob.

Dass die Schiller'schen Räuberlied-Varianten im Königreich Ungarn bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts weit und breit bekannt waren, belegt aber nicht nur dieser Rückblick des ehemaligen ungarischen Theologiestudenten an die angehenden neunziger Jahre in Göttingen und Jena, sondern auch Mór Jókais (1825–1904) Aufzeichnung einer *ungarischen* Variante des ersten Typs (in einer Strophe mit vier Versen):

Mily szabad az életünk,
Kéjjel telt világunk,
Erdő mélyén fekhelyünk,
Hold a napvilágunk.[36]

Inzwischen wurde in Ungarn bekannt, dass auch *Der Bote von und für Ungern* in Kaschau (im Nordosten des ehemaligen Königreichs) im Jahre 1834[37] über die ärgerliche Verbreitung der „kannibalischen" deutschen Varianten durch die studierende Jugend berichtete. Dagegen teilte der Verfasser des Artikels ebenda ein „moralisches" Gegenstück im Sinne des Typs V (merkwürdiger Weise ebenfalls eine Strophe mit *vier* Versen) den Lesern mit:

Der Musen Leben führen wir,
Ein Leben voller Wonne;
Bescheidenheit ist unsre Zier,
Die Wahrheit unsre Sonne.[38]

Somit überschritt der Erfolg dieses einmaligen Liedes und seiner Varianten die Grenzen nach Ungarn und im Land selbst verbreitete er sich mit dem des Dramas in alle Himmelsrichtungen des ehemaligen Königreichs.

[36] [Rohübers.: Wie frei unser Leben ist / Voller Wonne ist unsere Welt / In Waldes Tiefe ist unsre Lagerstätte / Der Mond ist unsere Sonne]. In: Jókai, Mór: Eppur si muove [Sie bewegt sich doch]. Budapest: Akadémiai Kiadó [Akademischer Verlag] 1965, S. 9.

[37] Die Zeitschrift „Der Bote von und für Ungern" (Kaschau) wurde während unserer Projektarbeiten von der ungarischen Germanistin Rozália Bódy-Márkus exzerpiert und sie veröffentlichte daraus den betreffenden Artikel eines Unbekannten vom 13. November 1834, Nr. 71, S. 388 [Spartentitel: Literarisches]. In: Deutsche Presse aus Ungarn in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Budapest: Argumentum, 2007, S. 96. (= Deutschsprachige Texte aus Ungarn, Bd. 6)

[38] Als Verfasser der vier Verse wurde im Artikel Herder (?) angegeben.

GOETHES *AN SCHWAGER KRONOS* IN EINER ADAPTATION VON 1800[1]

In den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts nahm im deutschen Sprachraum nicht nur die Zahl der belletristischen Neuerscheinungen verschiedenster literarischer Tendenzen in einem bis dahin unbekannten Tempo zu.[2] „Wie Buchhandel und Schriftsteller, so hatte um 1800 auch das Lesepublikum die Schwelle zwischen Früher Neuzeit und Moderne überschritten" – behauptet Reinhard Wittmann.[3] Unter den neuen Umständen gestalteten sich Literatur und literarisches Leben durch das zunehmende Interesse bereits breiter Leserschichten sowie durch die Rezeptionsoffenheit der Autoren für tradierte Werte der deutschen Literatur des vergangenen halben Jahrhunderts wesentlich differenzierter als je zuvor. Beim Sichten der zeitgenössischen Drucke – von den anspruchsvollen Anthologien und periodischen Schriften bis zu den fliegenden Blättern – fällt allerdings auf, in welchem Maße um 1800 die unlängst noch so modern wirkenden Wertvorstellungen und poetischen Leistungen der Geniebewegung in Vergessenheit geraten waren. Nichts widersprach dabei mehr dem allgemeinen literarischen Geschmack der Jahrhundertwende, geschweige denn der deutschen Klassik, als die par excellence „Genie-Poesie" Goethes: seine dem Sturm und Drang verpflichtete Gedankenlyrik, die im Inhalt sowie nach der formalen Gestaltung gleicher Weise ungebundene Hymnendichtung aus der Zeit vor seiner Übersiedlung nach Weimar. Umso überraschender ist folgendes Gedicht, das inmitten der deutschen Hochklassik, im Jahre 1801, in einer zweibändigen repräsentativen Anthologie[4] in Weimar,

[1] Erschienen in „swer sînen vriunt behaltet, daz ist lobelîch". Festschrift für András Vizkelety zum 70. Geburtstag. Piliscsaba / Budapest: Katholische Péter-Pázmány-Universität, 2001, S. 367–382.

[2] Vgl. dazu Kiesel, Helmuth; Münch, Paul: Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Markts in Deutschland. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1977, S. 196 f. Siehe auch die Aufstellungen in Goldfriedrich, Johann: Geschichte des deutschen Buchhandels. Bd. 3. Vom Beginn der klassischen Literaturperiode bis zum Beginn der Fremdherrschaft (1740–1804). Leipzig: Verlag des Börsenvereins der deutschen Buchhändler, 1909, S. 305. u. 656.

[3] Wittmann, Reinhard: Geschichte des deutschen Buchhandels. Ein Überblick. München: Verlag C. H. Beck, 1991, S. 199.

[4] Kleine Schriften, größtentheils von Weimarischen Gelehrten aus dem ersten Jahre des neunzehnten Jahrhunderts. Erstes Bändchen, verfasst von Fr. Brun geb. Münter, von Einsiedel, von Göthe, von Knebel, Fr. Majer, Jean Paul, Friedr. Richter, Siegm. von Seckendorf, F. K. L. von Seckendorf, und von Sonnenfels. Weimar: Gebrüder Gädicke, 1801, 250 S.; Zweites Bändchen, verfasst von Gerning, Gräter, von Hammer, Herder, von Knebel, Lütkemüller. Fr. Majer, Messerschmid, Rückert, Friedr. Schlegel, Siegmund von Seckendorf, F. K. L. von Seckendorf, und von Sonnenfels. Weimar: Gebrüder Gädicke, 1801, 280 S.

dem damals „einzigartigen Zentrum deutschsprachiger Kultur"[5] bei den Gebrüdern Gädicke erschien. (Um die engen thematischen und strukturellen Beziehungen sowie die wenigen aber unverkennbaren wörtlichen Übereinstimmungen zwischen diesem Gedicht und der zweiten Variante[6] von Goethes *An Schwager Kronos* zu veranschaulichen, werden deutliche Parallelstellen des Goethe-Gedichtes mitgedruckt.)

Die rasche Lebensweise	Goethe: *An Schwager Kronos*
[Str. 1] Aufgesessen, Schwager Kronos! Tummle dich, die Nacht bricht ein. – Laß die Peitsche tüchtig knallen, Rasch will ich durchs Leben wallen, Und der schnellen Fahrt mich freun!	[V. 1–7] Spude dich, Kronos! Fort den rasselnden Trott! Bergab gleitet der Weg; Ekles Schwindeln zögert Mir vor die Stirne dein Zaudern. Über Stock und Steine den Trott Rasch ins Leben hinein! (V.9 bis 25 gibt es keine direkten Beziehungen.)
[Str. 2] Frische Rosse, Schwager Kronos! Nimm das flüchtigste Gespann, Eh' der ferne Strahl versinket, Eh' das Alter mich erhinket, Ende mir die kurze Bahn.	[V. 26–31] Ab denn, rascher hinab! Sieh, die Sonne sinkt! Eh sie sinkt, eh mich Greisen Ergreift im Moore Nebelduft, Entzahnte Kiefer schnattern Und das schlotternde Gebein –
[Str. 3] Noch zwei Rosse, Schwager Kronos! Rauhe Wege drohen hier. Mag die mürbe Achse krächzen, Mag die dürre Nabe lechzen: Bald erreicht ist das Quartier.	[V. 32–36] Trunknen vom letzten Strahl Reiß mich ein Feuermeer Mir im schäumenden Aug, Mich geblendeten Taumelnden In der Hölle nächtliches Tor.
[Str. 4] Blase, guter Kronos, blase! Dieser Schild bringt Ruh und Rast. Sieh den Wirt mit kahler Rippe, Nakt am Schädel, mit der Hippe, Ha! Er winkt dem neuen Gast.	[V. 37–41] Töne, Schwager, ins Horn, Raßle den schallenden Trab, Dass der Orkus vernehme: wir kommen, Dass gleich an der Türe Der Wirt uns freundlich empfange.

E.[7]

[5] Schulz, Gerhard: Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Bd. 2. München: C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, 1989, S. 81. (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Begründet von Helmut De Boor u. Richard Newald, VII/2)

[6] Die Sturm-und-Drang-Fassung vom Oktober 1774 wurde für Band 8 der ersten Werkausgabe Goethes (hg. 1789) stark umgearbeitet. Diese zweite Variante ist seither allgemein bekannt.

[7] Kleine Schriften, Bd. 1, S. 115 f.

Das merkwürdige Gedicht lässt eine ganze Reihe von Fragen aufkommen: Könnte es Goethe als dritte Variante des ursprünglich im Oktober 1774 entstandenen Sturm-und-Drang-Gedichtes verfasst haben? Und wenn dies von vornherein mit größter Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden kann, so fragt man sich, wie irgendein anderer, laut Titel vermutlich sogar ein Weimarer Dichter, in Weimar in einem Band, der von Goethe eingeleitet wurde, unmissverständlicher Weise dessen ehemaliges Gedicht nach eigenem Geschmack umgeschrieben veröffentlichen konnte. Wenn man bedenkt, dass Goethe dem ehemaligen und früh verstorbenen Freund aus Straßburg *Die Kindermörderin* als ein vermutetes *Faust*-Plagiat ein ganzes Leben lang nicht verzeihen konnte,[8] so ist es tatsächlich schwer verständlich, wie jemand ein Goethe-Plagiat in der unmittelbaren Umgebung des Dichterfürsten wagen konnte. Oder sollte hier dieses Gedicht als eine heitere Parodie gelesen werden, an der eventuell Goethe selbst seine Freude fand? Auch dies ist schwer denkbar. Sind die Beziehungen zwischen den beiden Gedichten überhaupt so eng, wie dies einem beim ersten Lesen auffallen mag? Oder identifiziert man die Bezüge lediglich auf Grund der Wiederholung des einmaligen Goethe-Wortes „*Schwager Kronos*" und eventuell einiger unter dichterischen Aspekten unbedeutender Äußerlichkeiten? Und schließlich stellt sich die Frage, die bereits eingangs angesprochen wurde, wie der Zugang von Sturm-und-Drang-Reminiszenzen in eine repräsentative Anthologie der hochklassischen Jahre überhaupt möglich war. Auf diese bunte Vielfalt von Fragen sollten folgende methodologisch komplexe Überlegungen eine möglichst genaue Antwort geben. Hierzu dürften zum einen die literaturhistorische Faktenerschließung im literatur- und kulturhistorischen Umfeld des Gedichtes, zum anderen komparatistische Erwägungen seiner sprachlichen und poetischen Textbeziehungen und vor allem der synchrone Umgang mit beiden Verfahrensweisen zum Ergebnis führen.

Goethe und der Verfasser der Adaptation

Dass der Verfasser dieser *An Schwager Kronos*-Variante nicht Goethe war, belegt nicht nur die der Goethe'schen Dichtung von ihren frühesten Anfängen bis zu den letzten Gedichten höchst fremde Art der poetischen Attitüde dieses Gedichtes.[9] Tatsache ist, dass Goethe seinen Beitrag zu den *Kleinen Schriften*,

[8] Bei aller Möglichkeit von thematischen Detail-Entlehnungen aus einer Faust-Variante der mittsiebziger Jahre ist H. L. Wagners „Kindermörderin" meines Erachtens in der individuellen künstlerischen Gestaltung des Dramas von Goethes Einfluss weniger abhängig als das oben zitierte Gedicht von dessen Vorbild.

[9] So verlockend es auch wäre, sei hier nicht mit Differenzen im poetischen Niveau zwischen diesem Gedicht und den beiden Goethe-Fassungen von 1774 und 1789 gegen die Verfasserschaft Goethes argumentiert. Auf die der Goethe'schen Lyrik „fremde Art" dieser Adaptation versuche ich allerdings im Weiteren noch einzugehen.

das „Festspiel" *Paläofron und Neoterpe,*[10] als einleitendes Stück des ersten Bandes mit seinem Namen veröffentlichen ließ und keinen Grund gehabt hätte, seine Verfasserschaft einige Seiten später zu verheimlichen. Außerdem sind Abkürzungen wie das „E." unter diesem Gedicht und ebenda unter zwei anderen[11] sowie später auch solche wie „K.", „Lr." und „S." unter den jeweiligen poetischen Beiträgen[12] diesmal keine eigentlichen Pseudonyme. Sie sind hier jeweils als eindeutige Hinweise auf die entsprechenden Titelblätter der beiden Bände zu verstehen, auf denen, wahrscheinlich um für den Absatz der Anthologie mit den „größtentheils [...] Weimarischen Gelehrten" zu werben, sämtliche nicht anonymen Autoren in alphabetischer Ordnung aufgezählt wurden. So gibt es keinen Zweifel, dass mit „Lr." auf Lütkemüller, mit „K." auf Karl Ludwig Knebel, mit „S." auf Franz Karl Leopold Seckendorf[13] verwiesen wurde, wie auch der mit „E." unterzeichnende Verfasser der *Raschen Lebensweise* der Weimarer Kammerherr Friedrich Hildebrand von Einsiedel (1750–1828) war, der wenige Monate nach der Veröffentlichung dieses Gedichtes zum Geheimen Rat avancierte, im Jahre 1817 das Amt des ersten Präsidenten des Oberappellationsgerichtes in Jena bekleidete und seinerzeit in Schriftstellerkreisen des Herzogtums auch als Dichter und Nachdichter anerkannt war. Goethe zählte Einsiedel spätestens seit 1790 zu seinen „Freunden", im Erscheinungsjahr der zweibändigen Anthologie – wie er sich 1801 ausdrückte – neben Herder und Schiller sogar zu seinen „nächsten Freunden",[14] und nichts spricht dafür, dass sich diese engen Beziehungen später geändert hätten.

Umso kritischer war Goethes Verhältnis um 1800 zu seiner eigenen Geniedichtung aus den siebziger Jahren. Es ist bekannt, wie Goethe von seiner Übersiedlung nach Weimar bis zu den großen frühklassischen Weltanschauungsgedichten zwischen 1778 und 1783 in der poetischen Praxis die früheren Geniegebärden Schritt für Schritt aufgab,[15] wie deutlich er bereits in den ausgehenden siebziger Jahren – u. a. in der zweiten Strophe der *Grenzen der Menschheit* – das unlängst vertretene Ideal des uneingeschränkten „göttergleichen"[16] Handelns ablehnte, in welchem Maße er sich zehn Jahre später in seinem *Tasso* von der Werther'schen Geniehaltung distanzierte, welches Urteil

[10] Goethe, Johann Wolfgang: Paläofron und Neoterpe. Ein Festspiel zur Feier des 24. Oktobers 1800. In: Kleine Schriften, Bd. 1, S. III-XXXVI.

[11] Ebd., S. 111–116.

[12] Ebd., Bd. 2, S. 57–78, 248–262, 263–277.

[13] Laut Titelblatt des zweiten Bandes gibt es zwar ebenda auch andere Autoren mit dem Anfangsbuchstaben ‚S', doch wurden diese mit der Ausnahme von F. K. L. Seckendorf auch bei den jeweiligen Beiträgen ohne Abkürzung mitgeteilt.

[14] Goethe, Johann Wolfgang: Tag- und Jahreshefte. In: Goethes Poetische Werke. Bd. 15. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1964, S. 15 u. 66. (= Berliner Ausgabe)

[15] Vgl. dazu Kap. „»*Du hast für uns das rechte Maß getroffen*« – Goethes Lyrik am Anfang des ersten Weimarer Jahrzehnts" in diesem Band.

[16] Siehe in „Des Wandrers Sturmlied" aus dem Jahre 1772.

er eigentlich indirekt auch über die eigene Sturm-und-Drang-Poesie aussprach, als er, aus Italien zurückgekehrt, Schillers *Räuber*-Drama entschieden ablehnend zur Kenntnis nahm,[17] und wie schwer er sich tat, als er bei der Vorbereitung seiner ersten Werkausgabe vor 1790 manchen eigenen Gedichten aus den frühen siebziger Jahren wieder begegnete. Den Sturm-und-Drang-Charakter des ursprünglichen *An Schwager Chronos*-Gedichtes hat Goethe z. B. für diese sowie die späteren Ausgaben (vor allem mit dem neuen, versöhnend-freundlichen Ausklang) in hohem Maße gemildert[18] und die signifikanteste Hymne der Geniebewegung, das *Sturmlied* wurde – aus welchen Gründen auch immer – dieses Mal gar nicht veröffentlicht.[19]

So lange Goethe das *Faust*-Drama, das die Entstehung der *Kindermörderin* von Heinrich Leopold Wagner einst möglicherweise mehr oder weniger beeinflusst hatte, mit wenigen Abbrechungen stets als das „Hauptgeschäft" seines Lebens betrachtete, markierten die Sturm-und-Drang-Hymnen lediglich eine wichtige Episode in seinem literaturhistorischen Werdegang, von denen er sich schließlich gerade um die Jahrhundertwende am weitesten entfernt zu haben schien. Wichtige Passagen des in der Anthologie enthaltenen Goethe-Festspiels wie auch der gleichzeitig geschriebenen Gedichte enthalten wiederholt die hochklassische Kritik an jedem (auch am eigenen früheren) „Stürmen und Drängen". Nichts stand dem Dichter, der z. B. die Verse „Vergebens werden ungebundne Geister / Nach der Vollendung reiner Höhe streben" schrieb,[20] ferner als Gedanken und Gefühle einer ungestümen Lebensfahrt. So dürfte man annehmen, dass Goethe sich von der Adaptation dieses Gedichtes durch einen Freund, wenn überhaupt, doch bei Weitem nicht so getroffen fühlen musste, wie unter Umständen im Falle von Entlehnungen aus seinem Faust-Drama. Außerdem dürfte es nicht belanglos sein, dass vom letzteren zur Zeit der Entstehung und Publikation des Wagner-Dramas noch überhaupt nichts gedruckt vorlag, wohingegen die 1789 im achten Band der Werkausgabe veröffentlichte zweite Fassung des *An Schwager Kronos*-Gedichtes von Goethe

[17] Goethe, Johann Wolfgang: Erlebnisse und Begegnungen. Erste Begegnung mit Schiller. 1794. In: Goethes Poetische Werke. Bd. 16. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1964, S. 402. (= Berliner Ausgabe)

[18] Vgl. auch die Anmerkungen in: Goethes Werke. Gedichte und Epen. Erster Band. 2. Aufl. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz. Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1952, S. 439 f. (= Hamburger Ausgabe)

[19] Angenommen, dass Goethe eventuell zur Zeit der Vorbereitung der ersten Werkausgabe über keine Textvorlage des Sturmliedes verfügt hätte, würde an der Tatsache kaum etwas ändern, dass dieses in allen sprachlichen und poetischen Details durch und durch Sturm-und-Drang-Gedicht mit Goethes in und nach Italien neu entstandenen poetischen Ansichten an der Grenze zwischen Früh- und Hochklassik auf keine Weise zu vereinbaren war und meines Erachtens diese Mal auch mit keinerlei „mildernden" Eingriffen in den ursprünglichen Text für eine Veröffentlichung zu „retten" gewesen wäre. Weiteres über dieses Gedicht siehe in diesem Band S. 302–304.

[20] Verse 10 u. 11 im 1800 entstandenen Sonett „Natur und Kunst".

bereits seit mehr als einem Jahrzehnt vor der Herausgabe der Einsiedel'schen Adaptation weit und breit gelesen werden konnte.

Die *Kleinen Schriften*

Den Rahmen der drei Einsiedel-Gedichte, zu denen *Die rasche Lebensweise* gehört, bilden die zwei Bände der *Kleinen Schriften*. Mit diesen begrüßte die zeitgenössische deutsche Schriftsteller-Elite des Herzogtums Weimar – einschließlich einige Autoren von außerhalb – das neue Jahrhundert.[21] Das bewusste Zeiterlebnis bewog Herausgeber und Autoren der belletristischen Beiträge, nunmehr im Sinne des einleitenden Goethe-Festspiels Vergangenes und Gegenwärtiges, Tradiertes und Modernes miteinander zu versöhnen und somit zeit- und tendenzunabhängig der höheren Kultur der Menschheit zu dienen. Das Neue erhielte in Goethes Sinne durch das Alte den notwendigen Ernst, und das Alte würde nach ihm durch das Neue verjüngt und lebendig. Hierzu brauchten vom Neuen (*Neoterpe*) und Alten (*Paläofron*) lediglich die jeweiligen extremen und stets Unheil stiftenden Begleiterscheinungen[22] getrennt zu werden. Dieser Grundhaltung ist vermutlich das einmalig breite Spektrum der rund 500 Seiten dieser eminenten Anthologie zu verdanken.

Die Bände vermitteln das Gefühl des friedlichsten Mit- und Nebeneinanders von Aufklärung, Klassik und Romantik. Die Grenzen zwischen den verschiedensten Stilrichtungen und Anschauungen verlieren hier ihre sonst so scharfen Konturen. Der Leser der *Kleinen Schriften* erhält den Eindruck, als sei den Autoren nur die eigene poetische Leistung und ihre Wirkung, nicht aber das, was sie voneinander trennt, wichtig gewesen. So liest man in einem Gedicht von aufgeklärten Hoffnungen auf den Sieg von „Licht und Vernunft" im 19. Jahrhundert, die der „Blindheit und Nacht" der vergangenen hundert Jahre folgen sollen.[23] In einem anderen Gedicht wurde die klassische („ewige") Schönheit an sich verherrlicht,[24] und in einem dritten feierte man die romantische Wende eines frühromantischen Erzählers.[25] In den zwei Bänden wurden recht viele klassizistische Epigramme gedruckt,[26] gleichzeitig folgte man den in den neunziger Jahren bereits klassisch gewordenen Traditionen der Idyllen-

[21] Von den Namen der Autoren (siehe Anm. Nr. 4.) dürfte zwar heute selbst einem Germanisten kaum mehr als die Hälfte geläufig sein, doch vertreten diese viel mehr die zeitgenössische Weimarer und nicht Weimarer deutsche Schriftsteller-Elite als die Verfasser der meisten Sammelbände und Organe jener Zeit. Merkwürdig ist allerdings, dass Schiller (seit 1799 wohnhaft in Weimar) in den beiden Bänden mit keinem Beitrag vertreten ist.

[22] Die allegorischen Begleiter von Neoterpe heißen „Gelbschnabel" und „Naseweis", die von Paläofron „Haberecht" und „Griesgram".

[23] Knebel, [Karl Ludwig]: Dem neuen Jahrhundert. In: Kleine Schriften, Bd. 2, Vorblatt.

[24] Messerschmied: Die Gaben der Muse. Ebd., S. 161 f.

[25] Schlegel, Friedrich: An Ludwig Tiek [!]. Ebd., S. 163 f.

[26] Siehe u. a. die Epigramme von K. L. Knebel. Ebd., Bd. 2, S. 248–262.

dichtung,[27] und man veröffentlichte auch mehrere um die Jahrhundertwende wieder höchst modern wirkende Genres, so u. a. Sonette und verschiedene Erzähltexte.

Dabei erinnert eine Verserzählung mit dem aufgeklärten Ausklang vom Sieg der Tugend über das Laster an die deutsche Belletristik um die Mitte des 18. Jahrhunderts.[28] Umso moderner wirkt ein Gedicht[29] in der Art der Schiller'schen „Troubadouren-Lieder“ aus den ausgehenden neunziger Jahren,[30] und ein spielmännisch anmutender Prosatext von *Hugdietrich und Hildburg*[31]nimmt sogar charakteristische Merkmale der hochromantischen Mittelalter-Rezeption vorweg, vor allem weil in der beigefügten Studie[32] bereits patriotisch-nationale Aspekte der romantischen Hinwendung zur Mittelalter-Thematik deutlich werden.

Das Experimentieren mit verschiedenen poetischen Gattungen und Stilrichtungen durfte hierbei für die meisten Autoren besonders wichtig gewesen sein. An dieser Stelle sei nur auf Herder hingewiesen, der sich in seinen in den *Kleinen Schriften* veröffentlichten zehn Gedichten der unterschiedlichsten Register der zeitgenössischen deutschen Dichtung bediente. *Die edlere Rache, Das neue Lied* und *Der eigene Schatten* sind z. B. aufgeklärte Lehrgedichte, letzteres mit zeitkritischer Aussage. *Der Wald und der Wanderer* erinnert heute an die etwa anderthalb Jahrzehnte später entstandene reife romantische Lyrik von Eichendorff, dagegen machte Herder mit dem Gedicht *Meine Blume* wie recht viele seiner Zeitgenossen dem um 1800 „modisch“ gewordenen Sentimentalismus Zugeständnisse.[33]

Selbstverständlich repräsentierte sich die Vielfalt nicht nur im jeweiligen Inhalt und in der poetischen Formensprache der Beiträge, sondern auch in ihrem künstlerischen Niveau, wobei keineswegs das „Alter“ bzw. die „Modernität“ des Genres, der Tendenz bzw. der Inhalte, denen sich der Autor verpflichtete, entscheidend war.

Bei dieser breiten Palette der poetischen Stilrichtungen, in der ungewöhnlich tendenztoleranten Atmosphäre der beiden Bände der *Kleinen Schriften* fiel vermutlich kaum auf, dass ein Dichter wie Einsiedel sich in einem seiner drei nebeneinander veröffentlichten Gedichte mehr oder weniger von einem um die Jahrhundertwende bereits allenthalben für anachronistisch empfundenen Genie-Gedicht Goethes hatte beeindrucken lassen.

[27] Brun, Friederike geb. Münter: Das Gewitter. Ebd., Bd. 1, S. 20–24.

[28] Sonnenfels: Der neue Protagoras. Eine Erzählung. Ebd., Bd. 2, S. 89–93.

[29] Seckendorf, Siegmund, von: Nachtmusik. An Olimpia. Ebd., S. 165–167.

[30] Vgl. dazu Kap. „Romantisches und Sentimentales im Kontext eines merkwürdigen Schiller-Liedes aus den hochklassischen Jahren“ in diesem Band.

[31] Majer, Friedrich: Hugdietrich und Hildburg. Nach dem Heldenbuch. In: Kleine Schriften, Bd. 1, S. 26–101.

[32] Ebd., S. 101–110.

[33] Die zehn Gedichte von Herder erschienen unter dem Titel „Blumen“. Ebd., Bd. 2, S. 1–26.

Textvergleich 1: Das Einsiedel-Gedicht und sein Vorbild

Der Vergleich der letzten 5 Verse in dem jeweils letzten Absatz der zwei Goethe-Varianten und der letzten Strophe des Einsiedel-Gedichtes beweist mit zwingender Deutlichkeit, dass Einsiedel die zweite (seinerzeit die eigentlich zugängliche) Fassung des *An Schwager Kronos*-Gedichtes von Goethe als Vorlage gedient hatte. Beziehungen zum ursprünglichen, im Oktober 1774 datierten Text sind ebenda lediglich zwischen den jeweiligen ersten Versen nachweisbar; die ersten zwei Verse der letzten Strophe sind aber die einzigen, die Goethe anderthalb Jahrzehnte später in seiner zweiten Variante nahezu unverändert ließ. (A):

Tabelle 1

Schlussverse der 1. Fassung Goethes (A)	Schlussverse der 2. Fassung Goethes	Schlussstrophe Einsiedels
Töne, Schwager, dein Horn, (B)	*Töne, Schwager, ins Horn,*	*Blase, guter Kronos, blase!*
Raßle den schallenden Trab,	Raßle den schallenden Trab,	Dieser Schild bringt Ruh und Rast.
Dass der Orkus vernehme: ein Fürst kommt, Drunten von ihren Sitzen Sich die Gewaltigen lüften.	Dass der Orkus vernehme: wir kommen, *Dass gleich an der Türe* *Der Wirt uns freundlich empfange.*	*Sieh den Wirt* mit kahler Rippe Nakt am Schädel mit der Hippe, Ha! *Er winkt dem neuen Gast.*

Während die letzten zwei Verse mit dem grotesk wirkenden Bild der zwischen Sitzen und Stehen etwas angehobenen und für die poetische Momentaufnahme erstarrten Körperhaltung der „Gewaltigen" die maßlos staunende Bewunderung für das hereinstürmende Dichter-Genie nachempfinden lassen, vermittelt die freundliche Geste des in der Tür wartenden Wirtes (in den Schlussversen der 2. Fassung Goethes) geradezu Konnotationsmöglichkeiten, wie man diesen in den letzten Bildern Einsiedels von dem zur „Ruh und Rast"[34] einladenden Wirtshaus und dem seinem Gast freundlich zuwinkenden Wirt begegnen kann (B). Die ausgesparten anderthalb Verse Einsiedels (mit kahler Rippe / Nakt am Schädel mit der Hippe / Ha!) verweisen auf wichtige inhaltliche Differenzen zu den vergleichbaren Gedichten.[35]

[34] Es ist nicht auszuschließen, dass auch dieses Wort in Einsiedels Gedicht auf Goethes Wirkung zurückgeht, wurde es doch in Goethes Lyrik von der Übersiedlung nach Weimar bis in die ausgehenden siebziger Jahre mit besonderer Vorliebe und vor allem mit einer recht hohen Frequenz verwendet. Siehe u. a. „Rastlose Liebe", „Jägers Nachtlied", sowie „An den Mond" (2. Fassung)!

[35] Vgl. dazu den Abschnitt „Textvergleich 4: Kontroverse Ideen"!

Die Textbeziehungen zwischen den beiden Gedichten konstituieren sich eigentlich, wie eingangs angedeutet, im Grunde genommen aus thematischen Zusammenhängen (in beiden geht es um die „Lebensfahrt" des Menschen, im Einsiedel-Gedicht bereits im Titel angedeutet), aus strukturellen Parallelitäten (mit den aufeinander folgenden Komponenten von der schnellen Fahrt über die Ängste vor dem Altwerden bis zum Lebensende mit dem freundlichen Empfang im Jenseits) und aus manchen semantischen und syntaktischen Beziehungen, darunter aus überraschend wenigen wörtlichen Übereinstimmungen. Letztere sind eigentlich neben dem besonders hervorstechenden „Schwager Kronos" (in der Adaptation Strophe für Strophe als Anrede strapaziert) nur noch sechs, hinsichtlich der künstlerischen Textgestaltung mehr oder weniger belanglose Wörter,[36] so wie „rasch", „Leben", „frisch", „Strahl", „Weg" und „Wirt". Das Ermessen von synonymisch-semantischen Beziehungen ergibt ein ähnlich dürftiges Inventar mit Parallelitäten wie „spude dich" – „tummle dich", „töne" – „blase" sowie mit Sätzen wie „die Sonne sinkt" – „der ferne Strahl versinket". Von höherer Relevanz sind allerdings manche syntaktischen Korrelationen der zwei Gedichte: Die Verbindung von „rasch" und („ins" bzw. „durchs") „Leben" am Ende der beiden ersten Strophen (im Goethe-Gedicht auch später einmal variiert) sorgt jeweils für die im Weiteren poetisch maßgebende Übertragung der Bilder der „Fahrt in der Postkutsche" in die abstraktere inhaltliche Sphäre der „Lebensfahrt". Die zwei miteinander koordinierten Temporalsätze mit der Konjunktion „eh" machen später die Übereinstimmungen wichtiger thematisch-kompositorischer Partien besonders augenfällig. Außerdem korrespondiert in den zwei Gedichten eine ganze Reihe von Aufforderungssätzen, die jeweils die ersehnte schnelle Fortbewegung nachempfinden lassen.

Höchst divergierend sind dagegen die unter poetologischen Aspekten viel wichtigeren lyrischen Grundpositionen der beiden Dichter (d. h. der eigentliche *Inhalt* bzw. *Gehalt* der zwei Gedichte) und ihr poetischer Ausdruck (ihre *Formensprache*).

Textvergleich 2: Die Lexik

Es gibt in Einsiedels Gedicht-Adaptation bei allen oben angedeuteten semantisch-syntaktischen Parallelitäten kein Beispiel für die in den Sturm-und-Drang-Jahren so typische und unverwechselbare individuelle und auch in der späteren Umarbeitung erhalten gebliebene Wortbildung, Wortwahl und poetische Syntax Goethes.[37]

[36] Der Einfachheit, der Übersichtlichkeit, aber auch der Exaktheit halber werden beim Vergleich des Wortschatzes der beiden Gedichte nur die unter poetischen Aspekten besonders relevanten Wortarten (Verben, Substantive und Adjektive) berücksichtigt.

[37] Diese Eigenheit der Sturm-und-Drang-Lyrik Goethes ist seit den frühesten Anfängen der Goethe-Forschung bekannt. Siehe z. B. die um die Mitte des 19. Jahrhunderts gehaltenen Vorlesungen von Viktor Hehn sowie seine etwa gleichzeitig entstandene Monographie: Über Goethes Gedichte. 2. Aufl. Stuttgart / Berlin: Cottasche Buchhandlung, 1912, S. 352.

In welchem Maße die beiden Gedichte gerade unter diesem so wichtigen Gesichtspunkt von einander entfernt sind, veranschaulicht besonders deutlich der sprachliche Häufigkeits- bzw. Seltenheitsgrad ihrer jeweiligen Wörter. Im laufend erweiterten Leipziger Internet-Wortschatz-Lexikon,[38] das nach dem Stand vom 21.10.2000 bereits 5 Millionen Wortformen in 15 Millionen Beispielsätzen ermittelte, belegt sämtliche Verben, Substantive und Adjektive des Einsiedel-Gedichtes auf einem nahezu umgangssprachlichen Häufigkeitsniveau. Dagegen bestätigt es bei der Internet-Eintragung der Goethe-Wörter der von Einsiedel adaptierten zweiten Fassung des *An Schwager Kronos*-Gedichtes in sieben Fällen deren hochgradige Abweichung vom geschriebenen und gesprochenen Sprachstandard bzw. ihren individuellen poetischen Charakter mit der wiederholten Meldung: „Es wurden keine Ergebnisse gefunden". Aber auch recht viele der übrigen ebenda „gefundenen" bzw. identifizierten Verben, Substantive und Adjektive Goethes verfügen im Wortschatz-Lexikon über einen äußerst hohen Seltenheitsgrad.

Im Internet-Wortschatz-Lexikon wurden die einzelnen Wörter u. a. auch verschiedenen – wie es darin heißt – „Häufigkeitsklassen"[39] zugeordnet. Das häufigste Wort „der" wurde bis Ende Oktober 2000 insgesamt 7 377 897mal gelesen und bildet mit den annähernd so oft gelesenen übrigen Wörtern (wie z. B. „die") die Häufigkeitsklasse „0". Das in beiden Gedichten vorhandene Wort „Leben" steht in der Häufigkeitsklasse 6, wobei „6" als Exponent der Basis „2" zu verstehen ist und das quantitative Verhältnis zum häufigsten Wort veranschaulicht, d. h. das Wort „der" ist in den 15 Millionen Beispielsätzen der Wörterbuchautoren „ca. 2^6mal" = ca. 64mal häufiger als das Wort „Leben" belegt. Von den übereinstimmenden Wörtern steht „Weg" in der Häufigkeitsklasse 7 (es ist ca. 2^7mal = 128mal seltener als „der"), „rasch" in der Klasse 10 (Seltenheitsgrad: ca. 2^{10} = 1 024), „frisch" in 11 (Seltenheitsgrad: ca. 2^{11} = 2 048), „Wirt" in 12 (Seltenheitsgrad: ca. 2^{12} = 4 096), „Schwager" in 13 (Seltenheitsgrad: ca. 2^{13} = 8 192), „Strahl" in 14 (Seltenheitsgrad: ca. 2^{14} = 16 384) „Kronos" in 16 (Seltenheitsgrad: ca. 2^{16} = 65 536).

Die höchste Häufigkeitsklasse des Lexikons mit den seltensten nachgewiesenen Wörtern ist die 22ste. Den durchschnittlichen Wert der Wortfrequenz markieren die Wörter der Klasse 11. Auffallend gewählt bzw. selten sind die Wörter über der Klasse 15 und besonders ab 17, wo bereits die 100.000-Grenze des Potenzwertes überschritten ist. Folgende Tabelle veranschaulicht diese seltenen Wörter in beiden Gedichten, wie sie nach dem Leipziger Lexikon (zwischen 1995 und 2000) klassifiziert wurden.

[38] Projekt Deutscher Wortschatz 1995–2000. Institut für Informatik, Universität Leipzig. Internet: wortschatz.informatik.uni.leipzig.de/index.html.

[39] Dieser Terminus des Wortschatz-Lexikons mag für den ersten Moment irreführend wirken, weil, wie es sich im Weiteren herausstellt, je *höheren* „Häufigkeitsklassen" die Wörter zugeordnet werden müssen, umso *seltener* sind sie.

Tabelle 2

Häufigkeits-klasse	Wortarten	Goethe: *An Schwager Kronos*	Einsiedel: *Die rasche Lebensfahrt*
15 32 768	Verb: Subst.: Adj.:	laben, geblendet,[40] tönen Trott, Trank 0	aufgesessen, einbrechen 0 mürbe, kahl
16 65 536	Verb: Subst.: Adj.:	rasseln Kronos, Zaudern, Orkus nächtliches, schallend	0 Kronos, Rippe 0
17 131 072	Verb: Subst.: Adj.:	0 Stirne, Gebein 0	wallen, lechzen Nabe 0
18 262 144	Verb: Subst.: Adj.:	holpern, schnattern Gebirg rasselnd, strebend, hoffend	krächzen Hippe 0
19 524 280	Verb: Subst.: Adj.:	0 Schwindeln, Feuermeer verheißend, schäumend	0 0 0
20 1 048 576	Verb: Subst.: Adj.:	0 Taumelnd(e) 0	0 0 0
21 2 097 152	Verb: Subst.: Adj.:	0 Überdach ekles	erhinken 0 0
22 4 194 304	Verb: Subst.: Adj.:	0 0 entzahnt	0 0 0
23 (ohne Potenzwert)[41]	Verb: Subst.: Adj.:	spuden Frischung, Gesundheits-blick, Nebelduft eratmend, ahndevoll, trunknen	0 0 0

Beim Vergleich der beiden Spalten muss man allerdings bedenken, dass das von Goethe entlehnte „Kronos" (wie selbstverständlich auch „Schwager Kro-

[40] Das Partizip Perfekt wurde im Leipziger Wörterbuch jeweils als Verb aufgenommen, dagegen das Partizip Präsens als Adjektiv. Hinsichtlich meiner Untersuchung ist diese mögliche Inkonsequenz irrelevant; so wurden von mir die Wortart-Kategorien, wie im Wörterbuch verzeichnet, unverändert übernommen.

[41] Die im Leipziger Wörterbuch nicht belegten Wörter meiner beiden Texte sind gewiss mindestens [!] eine Häufigkeitsklasse höher einzustufen als die höchstmögliche Klasse des Wörterbuchs. Die Multiplikationszahl verliert dabei selbstverständlich ihren Sinn, da damit die 8 Millionen-Grenze überschritten würde, was in Anbetracht des insgesamt *nur* 7,377.897mal belegten Wortes „der", mit dem verglichen die Häufigkeits- bzw. Seltenheitsrelationen des jeweiligen Wortes ermittelt wurden, mathematisch nicht möglich ist.

nos") dem Verfasser des zweiten Gedichtes kaum als entsprechend seltenes oder gewähltes Wort zuerkannt werden dürfte, dass außerdem „Nabe" in einer Zeit, als sie an der Kutsche, dem sozusagen einzigen Verkehrsmittel, mit der Achse und den Speichen augenfällig zu sehen war, ja sogar mit diesen die eigentliche tausch- und reparaturanfällige Technik des Fahrens darstellte, einer niedrigeren Seltenheitsklasse zugeordnet werden müsste als heute in einem den neuesten Stand des deutschen Wortschatzes anstrebenden Wörterbuch. Diese Vermutung dürfte die Tatsache untermauern, dass auch Einsiedels im Jahre 1800 veröffentlichte Gedicht die beiden Substantive („Achse" und „Nabe") sogar miteinander sehen, ja sogar „hören" ließ: Dabei hätten die lautmalerischen Verben der beiden Substantive („krächzen" und „lechzen") sogar zu jeder Zeit ausgetauscht werden können.[42]

Und wenn auch manche Wörter des Goethe-Textes, wie „Stirne", „Gebirg" oder „spuden"[43] in ihrer Häufigkeitsklasse für fragwürdig angesehen werden können, so wäre auch ohne diese und die obengenannten Wörter der *Raschen Lebensfahrt* der durchschnittliche Seltenheitsgrad der Goethe-Lexik unverändert wesentlich höher als jener des Einsiedel'schen Wortschatzes. Als Ausnahmefall ragt aus Einsiedels Gedicht das einzige (etwas schwerfällig wirkende) Wort „erhinket"[44] in der Häufigkeitsklasse 21 heraus, das allerdings eindeutig von der metaphorisch herrlich verdichteten Goethe-Parallele in den Versen 26–31 veranlasst, in den vierten Vers der zweiten Strophe eingesetzt wurde.[45]

Da Goethes Gedicht erheblich länger ist als das von Einsiedel, kann der Wortschatz der beiden Gedichte nur bei einem Vergleich ihres jeweiligen durchschnittlichen Häufigkeitsgrades ein approximativ genaues Bild von deren lexikaler Beschaffenheit vermitteln. So wurden von mir sämtliche (auch die oben mit mehr oder weniger Recht für fragwürdig angesehenen) Verben,[46] Substantive und Adjektive ihrem im Lexikon verzeichneten Häufigkeitsstandard

[42] Gewiss ist und war auch um 1800 die (heute der Häufigkeitsklasse 12 zugeordnete) ‚Achse' mit dem Seltenheitsgrad 4.096 schon wegen ihrer reichhaltigen Konnotationsmöglichkeiten ein öfter verwendetes Wort als ‚Nabe'. (Doch nehme ich an, dass diese Häufigkeitsdifferenz in der Goethe-Zeit keineswegs so hoch gewesen sei, wie sie heute ist.) Mit der Annahme der gegenwärtigen Einordnung von ‚Nabe' in Klasse 17 mit dem entsprechenden Seltenheitsgrad 131.072 wäre das Häufigkeitsverhältnis der beiden Wörter 131.072 : 4.096, d. h. ‚Achse' würde um 1800, wie heute, etwa 30mal häufiger als ‚Nabe' verwendet worden sein.

[43] Das Verb ‚spuden' ist natürlich nicht wegen seiner poetischen Einmaligkeit, sondern wegen seiner dialektalen Abweichung von der Norm im Wortschatzlexikon nicht belegt! Das entsprechende ‚sputen' ist im Wortschatz-Lexikon in die Klasse 15 eingeordnet.

[44] Dieses Wort wirkt nicht nur wegen des sprachlichen Umfeldes der sonst ebenda anspruchsloseren Lexik, sondern auch wegen der merkwürdigen Art der Wortbildung (er + intransitives Verb der Fortbewegung) sowie wegen des vermittelten Inhaltes erzwungen.

[45] Bei der Wahl dieses Wortes konnte auch der Reimzwang eine Rolle gespielt haben.

[46] Ausgenommen die Hilfsverben ‚sein', ‚haben', ‚werden'.

entsprechend mitgerechnet, allerdings jedes Wort jeweils nur einmal: Wiederholungen innerhalb eines Gedichtes wurden nicht berücksichtigt:

Tabelle 3

	Goethe: *An Schwager Kronos*			Einsiedel: *Die rasche Lebensfahrt*		
	A[47]	B[48]	C[49]	A	B	C
Verben	232	17	13,64	250	21	11,90
Substantive	526	39	13,74	289	24	12,04
Adjektive	350	22	15,90	158	14	11,28
Insgesamt	1108	78	**14,20**	697	59	**11,81**

Der Durchschnittswert aller Wörter beträgt in Einsiedels Gedicht 11,81. Das bedeutet, dass der Durchschnitt seiner Verben, Substantive und Adjektive im Leipziger Wortschatzlexikon ca. 3.706mal *seltener* belegt ist als das Wort „der".[50] Der Durchschnittswert in der von Einsiedel gelesenen zweiten Variante des Goethe-Gedichtes steht dagegen mit 14,20 um zweieinhalb Häufigkeitsklassen höher, was mit einem Potenzwert von 19.660[51] den Seltenheitsgrad der Goethe-Lexik *auf mehr als das fünffache* von dem des Einsiedel-Gedichtes setzt.

Auffallend in der Tabelle ist auch der in allen Wortarten sowie im Gesamtergebnis recht einheitliche mittlere Häufigkeitswert des Einsiedel'schen Wortschatzes zwischen den Klassen 11 und 12. Die Kategorie der Substantive überschreitet den Durchschnittswert 12 um 0,04 ebenda nur wegen der beiden von Goethe entlehnten selteneren Wörter „Schwager" (Klasse 13) und „Kronos" (Klasse 16). Ohne diese betrüge er wie der der Verben nur 11,90. Dagegen ragt der Durchschnittswert der Goethe'schen Adjektive über den der anderen beiden Wortarten weit hinaus, wobei der Seltenheitswert auch der übrigen um zwei Klassen höher steht als der entsprechenden Einsiedel'schen Wörter.

Divergent scheint der Wortschatz der beiden Gedichte auch in der Zahl der Adjektive und Verben zu sein. Von letzteren gibt es nach der Kategorisierung des Wortschatz-Lexikons in dem wesentlich längeren Goethe-Gedicht viel weniger (nur 17) als in Einsiedels Gedicht (21). Dagegen fallen die verhältnismäßig vielen Goethe'schen Adjektive auf. Diese Differenzen ergeben sich allerdings u. a. daraus, dass das Partizip Präsens der Verben von den Wörter-

[47] A = Die addierten Häufigkeitswerte der Wörter.

[48] B = Die Zahl der Wörter.

[49] C = Durchschnittswert der Häufigkeit.

[50] Der approximative Potenzwert der Bruchzahl 11,81 wurde folgendermaßen ausgerechnet: Potenzwert der Häufigkeitsklasse 11 (2.048) + die Differenz zwischen den Häufigkeitsklassen 12 und 11 multipliziert mit 0,81 (2.048 x 0,81 = 1.658) beträgt insgesamt 3.706.

[51] Potenzwert der Häufigkeitsklasse 14 (16.384) + die Differenz zwischen den Häufigkeitsklassen 15 und 14 multipliziert mit 0,20 (16.384 x 0,20 = 3.276) beträgt insgesamt 19.660.

buchautoren (mit welcher Begründung auch immer) zu den Adjektiven gezählt wurde. So ist man faktisch genauer, wenn man diesbezüglich den tatsächlich gravierenden stilistischen Unterschied darin erkennt, dass es im Goethe-Text ungewöhnlich viele für die Sturm-und-Drang-Poesie besonders typische und im poetischen Text stilistisch meistens auf sonderbare Weise verwendete Partizip-Präsens-Formen gibt („rasselnd", „eratmend", „hoffend", „strebend", „verheißend", „schäumend", „schlotternd", „schallend" und substantivisch verwendet „mich Taumelnden"), wohingegen Einsiedel das Partizip Präsens in diesem Gedicht wie ebenda auch in seinen anderen beiden Texten der *Kleinen Schriften* kein einziges Mal [!] verwendet, als ob er diese Art der Wortbildung nicht gekannt habe.

Textvergleich 3: Die stilistisch-poetische Formensprache

Schon die lexikalen Unterschiede mögen erhebliche poetisch-stilistische Divergenzen in der Formensprache klarstellen. Noch wichtiger ist aber, dass *im Kontext* des Goethe-Gedichtes selbst *häufigere Wörter* in die Sphäre des poetisch höchst Individuellen gehoben werden. Das Wort „Leben" der Häufigkeitsklasse 6 mit dem niedrigen Potenzwert 64 mag schon in den Sätzen „Rasch *ins* Leben *hinein*!" bzw. „Rings *ins* Leben *hinein!*" persönlicher wirken als in Einsiedels adäquatem „Rasch will ich *durchs* Leben *wallen*",[52] es erhält aber gewiss einen wesentlich höheren Seltenheitsgrad im Kontext „ewigen Lebens ahndevoll", ähnlich wie „Schritt" (Klasse 8, Potenzwert 256) in „den eratmenden Schritt" oder „reißen" (Klasse 12, Potenzwert 4.096) in „Reiß mich ein Feuermeer". Unverwechselbar einzigartig ist auch das Goethe-Wort „Kiefer" (nach dem Leipziger Lexikon eigentlich ebenfalls der Durchschnittsklasse 12 zugeordnet) im Vers „entzahnte Kiefer schnattern" und besonders im breiteren Kontext von dem Vers 26 bis 31, nach denen die synchron ineinanderfließenden Bilder der Natur und des Kräfteverfalls im Alter auch das Nachempfinden von gleichzeitig zwei Bedeutungen dieses Wortes nicht ausschließen.[53]

Es gibt natürlich keinen Grund zu bezweifeln, dass Einsiedel von Goethes Gedicht in hohem Maße inspiriert wurde. An die eigentliche Quelle erinnern ja mehrere unverwechselbare Momente, die sich allerdings alle unter poetischen Aspekten als reine Äußerlichkeiten darstellen. Das Wort, die Lexik, die Art ihrer elementaren syntaktischen Bindungen, die prinzipiellen technischen Kompo-

[52] Letzteres vergleichbar mit zeitgenössischen Kirchenlied-Texten und mit um (und besonders unmittelbar nach) 1800 modisch gewordenen Pilger-Gedichten sowie Wanderliedern.

[53] [Die] „Kiefer": 1. Teile des Schädels (Plural); 2. Nadelbaum (Singular). Zwar steht danach das Verb („schnattern") in der Mehrzahl, was die zweideutige Lesart aufheben dürfte, doch folgt diesem ein zweites (mögliches) Subjekt („Gebein"), wodurch die synchrone Perzeption der beiden Vorstellungen erneut offen bleiben könnte.

nenten eines jeden Sprachkunstwerkes also, sind aber, wie oben nachgewiesen wurde, in den beiden Gedichten grundverschieden. Auf dieser sprachlich höchst divergierenden Basis konstituieren sich die noch mehr auseinanderstrebenden Unterschiede der jeweils vollendeten künstlerischen Ausdrucksweise, der eigentlichen poetischen Form der beiden Gedichte: Vor allem sind in der *Raschen Lebensfahrt* sämtliche Bilder (von der Fahrt in der Kutsche bis zu dem abschließenden „Gruselszenario") nur Mittel zum jeweiligen Zweck; sie dienen ausschließlich dazu, den zu vermittelnden poetischen Inhalt, die Gedanken und die Aussage des Dichters zum Thema „Lebensfahrt" zu veranschaulichen. So sind sie auch keine eigentlichen *Metaphern,* sondern lediglich das *allegorisch* wirkende Instrumentarium einer dichterischen Attitüde. Dagegen ist die poetische Bildersprache Goethes (nicht nur in diesem Gedicht und auch nicht ausschließlich in der Gedankenlyrik der Sturm-und-Drang-Jahre) eine typische „doppelbödige" Metaphorik, in der Vergleichendes und Verglichenes nebeneinander und miteinander verflochten, als komplementäre Bilder einander bespiegelnd jeweils auch unabhängig voneinander ihren eigenständigen Erlebnishintergrund haben und diesen auch nachempfinden lassen. Besonders auffallend ist dies in beiden Fassungen des *An Schwager Kronos.*[54]

Nichts erinnert in Einsiedels Gedicht außerdem an die ungebundene, der Genie-Haltung adäquate lyrische Ausdrucksweise Goethes: Außer den oben aufgelisteten Differenzen in der eigenartigen Wahl und Bildung der Wörter bei Goethe sei hier auf seine in der Genie-Zeit so typischen freien Rhythmen hingewiesen, an deren Stelle in der *Raschen Lebensfahrt* trochäische Vierheber in gleichmäßigen Strophen – zusätzlich jeweils mit Waisen und umschlagenden Reimen gebunden – pulsieren.

Das Einsiedel-Gedicht kann daher mit seiner eigenständigen sprachlichen, stilistischen und poetischen Beschaffenheit, d. h. mit der von Goethes Gedicht gänzlich unabhängigen Form auf keine Weise als eine Goethe-Parodie gelesen werden: Es enthält ja nichts von der *charakteristischen Formensprache* weder dieses Goethe-Gedichtes noch der Goethe'schen Lyrik um 1774 oder gar darüber hinaus. Somit fehlen sämtliche Voraussetzungen für parodistische Wirkungen.

[54] „An Schwager Kronos" wurde ja ursprünglich nach Goethes eigenem Zusatz am 10. Oktober 1774 *in der Postchaise* [!] geschrieben, als er sich, nachdem er den ihn in Frankfurt besuchenden Klopstock nach dessen Abschied bis Darmstadt begleitet hatte, auf dem Rückweg nach Frankfurt befand. Das Erlebnis dieser *wirklich erlebten Fahrt* verband sich dabei auf das engste mit dem Sturm-und-Drang-Gefühl des *im Leben* auf dem Höhepunkt angelangten, bereits weit und breit (selbst vom „hervorragenden Klopstock") bewunderten Genies. Vgl. auch die Anmerkungen in: Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 1, S. 440.

Textvergleich 4: Kontroverse Ideen

Es kann aber auch nicht als eine Travestie der Goethe'schen Sturm-und-Drang-Hymne verstanden werden. Die *neue Form* travestiert (d. h. „überkleidet" bzw. „überzieht") nämlich nicht im mindesten den – selbst in der zweiten „gemilderten" Variante noch vertretenen – Sturm-und-Drang-*Inhalt*, von dem hier eigentlich gar nichts mehr erhalten geblieben ist. So kann und soll wahrscheinlich auch dieser durch sie nicht, wie es sich in einer Travestie gehört, dem Lachen preisgegeben werden. Sogar die oben nachgewiesenen *thematisch-strukturellen Parallelitäten* werden in gewisser Hinsicht fragwürdig, zumindest darf ihnen hinsichtlich der inhaltlichen Beziehungen der beiden Gedichte keine ausschlaggebende Bedeutung beigemessen werden, wenn man bedenkt, dass zur Zeit der Abfassung der beiden Gedichte, *das Verhältnis ihrer Autoren* zur „schnellen Fahrt", zu den „Ängsten vor dem Altwerden", ja sogar zu dem abschließenden Teil mit dem Bild des freundlichen Empfangs grundverschieden ist. Als Goethe das Gedicht schrieb, identifizierte er sich voll und ganz mit den „Genie-Ideen" des grenzenlosen schöpferischen Handelns. Was das *Sturmlied, Ganymed, Prometheus* oder gar *An Schwager Kronos* in den siebzehnhundertsiebziger Jahren auszudrücken hatten, war damals Goethes persönlichste Angelegenheit, wie gleichzeitig sämtliche Protagonisten aller literarischen Genres die unmittelbaren Ideenträger des Dichters waren.

Dagegen schrieb Einsiedel – lediglich thematisch von Goethes Gedicht beeinflusst – ein typisches, dem Geist der Aufklärung verpflichtetes Rollengedicht, in dem eine Art menschliche Lebensführung bzw. eine Verhaltensweise mit kritischer Distanz dargestellt wurde und das mehr oder weniger unmittelbar der Erziehung der Leser dienen sollte. Dabei ging es nicht um eine Kritik an der Goethe'schen Genie-Haltung der siebziger Jahre, zu der Einsiedel, wenigstens im Spiegel dieses Gedichtes, gar keinen Zugang hatte. Eine Kritik an den Genie-Ansichten des Sturm und Drang bzw. an der Genie-Poesie hätte um die Jahrhundertwende eigentlich auch gar keinen Sinn gehabt, da sie im literarischen Leben bereits längst jede Aktualität verloren hatten, weil ihnen kein deutscher Autor und keine Leserschicht mehr das geringste Interesse entgegenbrachten.

Der Zeigefinger des Spätaufklärers, der (wie alle seine Vorgänger seit Hagedorn und Gellert) schon immer genau wusste, wie man zu leben hätte und wie man sich nicht verhalten dürfte, um in dieser Welt nützlich und glücklich zu werden, wurde bereits am Anfang des Gedichtes mit der Wahl des Titels mahnend erhoben – und dann mit entsprechendem Nachdruck erneut gegen das Ende mit den Gruselbildern des Todes, die heute, dank späterer literarischer Erfahrungen,[55]

[55] Einige Jahrzehnte später fand diese Art aufgeklärt lehrhafte Poesie ihren Eingang in die Kinderliteratur mit Geschichten wie sie etwa in Heinrich Hoffmanns „Struwwelpeter" vom Suppen-Kaspar, Paulinchen, Zappel-Philip etc. erzählt wurden. (Die parodierte Erzählweise dieser Art lehrhafter Dichtung siehe u. a. in Wilhelm Buschs „Max und Moritz".)

sogar erheiternd wirken können, trennt man die entsprechenden Zeilen von denen, die ebenda unmittelbare Beziehungen zum Goethe-Gedicht haben (also die „reinen“ Einsiedel-Worte):

> [...] mit kahler Rippe,
> Nakt am Schädel, mit der Hippe,
> Ha! [...]

Was der Leser zwischen diesem Anfang und Ende angeboten bekam, war das selbstzerstörerische dekandente „Tummeln“ vor der eintretenden Lebens-„Nacht“.

Die Rollen-Differenzen zwischen Goethes Sturm-und-Drang-Gedicht und Einsiedels lehrhaftem Porträt werden vielleicht am deutlichsten durch die Parallelen „Rasch ins Leben hinein“ bzw. „Rings ins Leben hinein“ einerseits und „Rasch will ich durchs Leben wallen“ andererseits veranschaulicht.[56] In den variierten Goethe-Versen kommt nämlich die dem vollständigen Leben zugewandte Haltung des Genies zum Ausdruck, in dem von Einsiedel wirkt das angedeutete schnelle Ende eher lebensfremd.[57] Dies entspricht aber auch genau den dichterischen Intentionen des Autors.

Diese Manier von Einsiedel bedurfte seit der Gellert-Hagedorn'schen Poesie der schlichtesten sprachlichen Ausdrucksweise. Entsprechend wurde auch eine leicht zugängliche unkomplizierte Verstechnik gewählt. Darum also, und nicht in travestierender Absicht, trat an die Stelle der freien Rhythmen die mit Reimen und Trochäen einprägsam gebundene Strophenform.

Textvergleich 5: Einsiedels Positionen im Kontext seiner drei Gedichte

Dass *Die rasche Lebensweise* im Gegensatz zu Goethes Sturm-und-Drang-Hymne der aufgeklärten Lehrhaftigkeit verpflichtet war, untermauert auch das unmittelbare Umfeld des Gedichtes, das sich als drittes Stück in das inhaltlich und formal recht einheitliche Ensemble der übrigen in den *Kleinen Schriften* gedruckten Einsiedel-Gedichte eingliedert. Auch das erste ist ein Rollengedicht, in dem *Der frohe Junker*[58] in erster Person von seiner unnützen und bildungsfremden Lebensweise berichtet. Die poetische Attitüde dieses Gedichtes sollen folgende zwei Strophen veranschaulichen:

[56] Diese wurden oben bereits hinsichtlich ihrer strukturellen Funktion sowie unter stilistischen Aspekten verglichen.

[57] Hierzu sei nebenbei bemerkt, dass die Modalbestimmung ‚rasch‘ zum Verb ‚wallen‘ etwas unpassend, möglicherweise auch grotesk wirkt.

[58] E(insiedel Friedrich Hildebrand): „Der frohe Junker“. In: Kleine Schriften, Bd. 1, S. 111 f.

[1.]
Was kümmert mich die ganze Welt!
Ich habe Wein, ich habe Geld;
Ich lebe ohne Sorgen,
Vom Morgen bis zum Morgen.

[4.]
Fern sei von meinem hohen Schloß
Der Denker und der Dichter Troß!
Den Geist, den ich mir wähle,
Schlürf ich in meine Kehle.

Auch dieses Gedicht ist (wenigstens thematisch) nicht unabhängig von vielen anderen. Das Thema des Dolcefarniente wurde in der deutschsprachigen Dichtung von Hagedorn über Ewald von Kleist und den Göttinger Dichtern bis zur Flugblattdichtung der Jahrhundertwende mit anakreontischer und Rokoko-Verspieltheit, mit stände- und moralkritischer Aussage, ja sogar mit dem studentisch-burschikosen Lob auf das Glück durch Müßiggang, Genuss und Gleichgültigkeit vielfach variiert.[59] Der Weimarer Autor verurteilte allerdings in seinem Gedicht vom „frohen Junker" – ähnlich wie in seiner Goethe-Adaptation – von der Warte der Aufklärung aus nicht nur eine selbstzerstörerische Verhaltensweise (besonders deutlich in der letzten Strophe),[60] sondern auch eine Denkart, die außer allen möglichen persönlichen Interessen[61] auch jede Beziehung zu der kultivierten Welt[62] aus dem eigenen Leben ausschloss.

Moderner als die anderen beiden ist das Gedicht *Die Nahen und die Fernen*.[63] Doch werden darin sämtliche in schlichter Form vorgetragenen meditierenden Ideen über das substanzielle Getrenntsein aller Wesen durch Verschiedenheit einerseits und über ihre notwendige und rationale Vereinigung durch die Liebe andererseits im Grunde genommen von typischen Denkmodellen der deutschen Aufklärung gespeist, aus denen in den letzten Versen folgende Verallgemeinerung aller vorangegangenen Erwägungen entspringt:

Das Band, das traulich uns umschließt,
Webt Gleichheit leiser Triebe;
Wer in des Andern Seele liest,
Der sucht und *findet* Liebe.

59 Dies veranschaulichte ich bereits mit einer Reihe von Beispielen in: Parallelen, Kontakte und Kontraste, S. 61–65.

60 Siehe vor allem den zweiten Vers in der Schlussstrophe des Gedichtes: „Der Wasserschlucker scheeler Zahn / *Zernage meinen Lebensplan!* / Den Trost gereifter Trauben, / Soll mir kein Spötter rauben."

61 Siehe vor allem die ersten Verse in der zweiten Strophe („Ich achte nicht *der Großen Gunst / Des Ruhmes dünkelhaften Dunst*") und in der dritten Strophe („Es werde *Stern* und *Ordensband,* / Der leeren *Titel* eitler Tand"). (Hervorhebung L. T.)

62 So wie zu jedem „Denker", „Dichter" und überhaupt ganz allgemein zum „Geist" in der oben zitierten 4. Strophe.

63 E(insiedel, Friedrich Hildebrand): Die Nahen und die Fernen. In: Kleine Schriften, Bd. 1, S. 113–115.

Im Gegensatz zu den zwei Rollengedichten wurde hier die Lehre unmittelbar in Worte gefasst. Aber auch in diesem Gedicht begegnet man Passagen, deren lehrhafter Charakter mit der Attitüde der beiden anderen korrespondiert, wenn z. B. im Sinne der rationalen Logik auch dieses Mal abzulehnende Verhaltensweisen vorgeführt werden, wie dies u. a. in der vorletzten Strophe deutlich wird:

Gefühle gleichen jenem Kraut,
Das die Berührung tödtet:
Ein Herz aus zartem Stoff erbaut
Ist schüchtern und verödet.

Der empfindsamkeitskritische Inhalt dieser Verse war natürlich in einer Zeit, in der Sentimentalismus alle Schichten und Tendenzen des literarischen Lebens zu überschwemmen drohte,[64] höchst aktuell. Die dichterischen Intentionen, die Aussageweise, die Geste mit dem erhobenen Zeigefinger wurden aber auch hier allen aufgeklärten Traditionen gerecht, für die im Jahre 1801 noch immer breite Leserschichten offen waren.

*

Diese Traditionen verbinden die drei Gedichte Einsiedels miteinander auf das engste und trennen form- und gehaltstypologisch letztere ganz und gar von Goethes Sturm-und-Drang-Hymne. Dass eines der drei Gedichte Wörter, Motive bzw. strukturelle Elemente aus *An Schwager Kronos* entlehnte, beweist lediglich, dass Goethes Sturm-und-Drang-Werk auch inmitten der Hochklassik nicht zu umgehen war, dass es – besonders in Weimarer Kreisen – gelesen wurde, und dass man sich davon – wie z. B. in diesem Fall – gelegentlich auch beeindrucken ließ. Das war aber in unserem Falle auch alles. Die Textvergleiche beweisen, dass die Beziehungen zwischen Vorlage und Adaptation nicht im Geringsten von substanzieller Art waren. Einsiedels Gedicht ist auch keine Parodie, kein Neben- oder „Gegen"-Gesang und auch keine formveränderte travestierte Verulkung des Sturm-und-Drang-Gedichtes. Letzteres bot lediglich das – unter poetisch-künstlerischen Aspekten vollkommen belanglose – Thema für das Gedicht des Weimarer „Freundes". Der Dichter Goethe, zu dessen *Dichtkunst* diese Adaptation keinerlei Beziehungen aufweist, dem andererseits um 1800 nichts ferner lag als seine Sturm-und-Drang-Vergangenheit, brauchte sich auf keine Weise getroffen zu fühlen. Man darf eher vermuten, dass er während der Lektüre der Einsiedel'schen Adaptation mit Genugtuung zur Kenntnis nahm, dass in Freundeskreisen selbst sein Sturm-und-Drang-Werk noch immer gelesen und geachtet wurde.

[64] Siehe dazu Tarnói, Parallelen, Kontakte und Kontraste, S. 38–48 u. in diesem Band Kap. „Romantisches und Sentimentales im Kontext eines merkwürdigen Schiller-Liedes aus den hochklassischen Jahren" sowie „Schillers letzte Gedichte im Kontext zeitgenössischer deutscher Lyrik".

WIRKLICHKEIT UND MODELYRIK UM 1800: DAS DILEMMA ZWISCHEN ENGAGEMENT UND UNVERBINDLICHKEIT[1]

Politisches Engagement für und wider die „Weltregierer"

Am Anfang des 19. Jahrhunderts wurde eine ganze Reihe von politisch motivierten Gedichten unterschiedlichsten Charakters gedruckt. An dem hohen Grad an Aktualität und an Konkretheit ihrer Wirklichkeitsbezüge kann nicht gezweifelt werden. Trotzdem wird die große Menge aktuell akzentuierter Texte in einem Überblick über die lyrische Produktion unter ästhetisch-poetischen Aspekten nur ein armseliges Inventar ausmachen. In der weltpolitisch verworrenen Zeit zwischen dem Staatsstreich und der Kaiserkrönung Napoleons, in der Periode eines aus der welthistorischen Entwicklung damals für die Deutschen notwendig entstandenen gesellschaftspolitischen Vakuums konnten akzeptable und auch vertretbare politische Ziele für die Zukunft nur mit größter Unsicherheit und vor allem mit dem größten Risiko formuliert werden. Der Herausgeber der *Zeitung für die elegante Welt* wehrte sich daher mit jedem Recht – wenn auch nicht immer mit dem erwünschten Erfolg – grundsätzlich energisch gegen jedwede Veröffentlichung von politischen Stellungnahmen. Zu seinen wichtigsten programmatischen Grundsätzen gehörte nämlich, „daß man [...] gar nichts, was auf Politik und Staatsverfassung zunächst Bezug hat, zusende, weil solche unbenutzt liegen bleiben oder dem Einsender auf seine Kosten wieder zurückgesendet wird."[2] Dem *Neuen Teutschen Merkur* schadete dagegen gewiss, dass Karl August Böttiger die Veröffentlichung von politisch engagierter Lyrik in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts nicht so entschieden ablehnte.

Die maßlosen Stellungnahmen für oder gegen diese oder jene politische Weltereignisse in den Dichtwerken litten meistens auch unter mangelnder poetischer Authentizität. Trotzdem waren sie in den Medien (wenn es um die „Weltregierer" ging) nicht aufzuhalten Man schwärmte z. B. 1801 trotz Herausgebervorstellungen sogar in der Leipziger *Zeitung für die elegante Welt* in panegyrischen Hymnen für die Kaiserkrönung des russischen Zaren Alexander I. und verband mit dem Ereignis eine längst anachronistisch gewordene Hoffnung auf „Fürstenerziehung" bzw. auf Realisierung einer Aufklärung von oben.[3] Begeisterung für den

[1] Der ursprüngliche Text dieses Kapitels erschien als Teil I der Studie „Poesie und Wirklichkeit in der deutschen Lyrik um 1800." In: Zeitschrift für Germanistik, Jg. 7, H. 3, 1986, S. 283–286.

[2] Zeitung für die elegante Welt [künftig ZEW], Intelligenzblatt, 5/1801, S. 1.

[3] Siehe dazu z. B. die 29 alkäischen Strophen unter dem Titel „Rutheniens Kaiserkrone. Alexandern dem Allgeliebten am 21. Sept. 1801 geweiht von Friedrich Seider". ZEW, 22. Juni 1802, Beilage zu Nr. 74, Sp. 2–4.

neuen Zaren äußerte selbst der ansonsten konsequente Demokrat Johann Heinrich Voß in seiner *Hymne an den Kaiser Alexander I.* mit dem sechsmal wiederholten Refrain: „Dich segnen wir!“[4] Noch aufschlussreicher sind die vielen Napoleon-Gedichte der Zeit. In den *Merkur*-Heften erschienen von 1801 und 1802 Gedichte *gegen* das „fremde Joch“ unter Napoleon[5], gegen „der Ketten Schmach“[6] und *für* „den ersten der Franken“, der „Segen und Friede den Völkern“ und „Glück und Ruhe bereitet“[7]; in einem Gedicht wurde der Korse schließlich zwar als ein „Gott“ und „Weltregierer“, jedoch mit gemischten Gefühlen gefeiert.[8]

Die politische Wende in der Modelyrik

Es ist typisch, dass für die politischen Modedichter anderthalb Jahrzehnte später kaum etwas unangenehmer sein konnte als gerade ihre einstigen unbedacht ausgesprochenen Urteile um die Jahrhundertwende. Helmina von Chézy schrieb z. B. 1804 ein *Sonnet an Napoleon den Großen.* Sie gab es sogar 1812, d. h. kurz vor der damaligen „Wende“, unvorsichtigerweise noch einmal heraus. Das Gedicht lautet folgendermaßen:

Begeistre mich zu herrlichem Gesange,
Du Siegesheld, von Glorie ganz umgeben!
Es klopft mein Herz ein ungewohntes Leben,
Sich auszusprechen strebts mit kühnem Drange!

Doch beb ich noch, vor Deiner Größe bange,
Wie kann mein Geist mit solchem Schwung sich heben?
Ich, der Vergessenheit dahingegeben,
Unsterblich Du, in Thaten und Gesange.

Dir unbekannt ist meiner Ehrfurcht Neigen,
und ob mein Lied den hohen Namen nennet,
Doch wird mein Preis durch Deinen Glanz verdunkelt:

[4] Voß, Johann Heinrich: Lyrische Gedichte, Bd. 1: Oden und Elegien. Königsberg, 1802, S. III-VIII. Titel im Inhaltsverzeichnis „Hymne an den Kaiser Alexander I.“, auf einer unpaginierten selbständigen Innenseite vor dem Gedicht An den Kaiser Alexander, über dem Gedicht S. III „Hymne für die Deutschen in Rußland am 12/24 Merz.“ Siehe auch „Festlied der Deutschrussen am 12./24. März.“ Voß, J. H.: Werke in einem Band. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1966. S. 281 f. (= Bibliothek deutscher Klassiker, BdK)

[5] Der neue teutsche Merkur [künftig: NTM], Februar 1801, S. 17–21.

[6] NTM, Mai 1801, S. 3–5.

[7] NTM, Januar 1802, S. 81–93.

[8] NTM, Februar 1801, S. 173–177.

> So singt die Nachtigall in Blüthenzweigen.
> Dein Strahl, der sie beseelt, und sie nicht kennet,
> Die Sonne, die durch alle Himmel funkelt.[9]

Dafür fühlte sie sich dann 1818 zu öffentlicher Entschuldigung und zu peinlichen Erklärungen gezwungen, wonach sie mit dem Sonett keineswegs eine „elende Schmeichelei" bezweckt habe, ganz im Gegenteil sei dieses Gedicht damals ein „Freipass" für ihre Sammlung gewesen, die ansonsten viele „*Andeutungen einer Hoffnung zu Deutschlands Befreiung*" [!] enthalte, schließlich, dass sie das Sonett dem Kaiser nicht zuschickte, obgleich, wie sie behauptete,

> [...] diese Sendung hinreichend gewesen wäre, mir den Weg zum Glück zu bahnen [...] Ich that es nicht, unverkennbar ist es, *daß ich zu redlich und stolz war, mein Glück dem Tyrannen danken zu wollen, den ich laut verabscheute*, so daß mich Freunde baten, vorsichtiger in meinen Reden zu seyn.[10]

Viele politische Gedichte, vor allem Kriegslieder, waren um diese Zeit auch auf fliegenden Blättern verbreitet. Dabei ist es eigenartig, wie freizügig man von der Französischen Revolution bis zu den Befreiungskriegen mit dem politischen Gehalt dieser Lieder umging. Die politische Aussage wurde den jeweiligen aktuellen Bedürfnissen entsprechend ohne viel Bedenken umstrukturiert: Aus dem jakobinischen Gedicht mit dem Versanfang *Muth, Muth! Franken* schrieb man Strophe für Strophe ein konterrevolutionäres Lied,[11] aus dem franzosenfreundlichen *Seyd Lustig ihr Brüder* das franzosenfeindliche *Seid lustig ihr Brüder!...*[12], aus Schubarts auf fliegenden Blättern besonders weit verbreitetem *Kaplied* eine ganze Reihe von Kriegsliedern gegen das revolutionäre und napoleonische Frankreich, darunter viele preußische Soldatenlieder.[13]

[9] Chézy, Helmina von: Gedichte der Enkelin der Karschin. 2 Bde. Aschaffenburg, 1812, Bd. 1, S. 36.

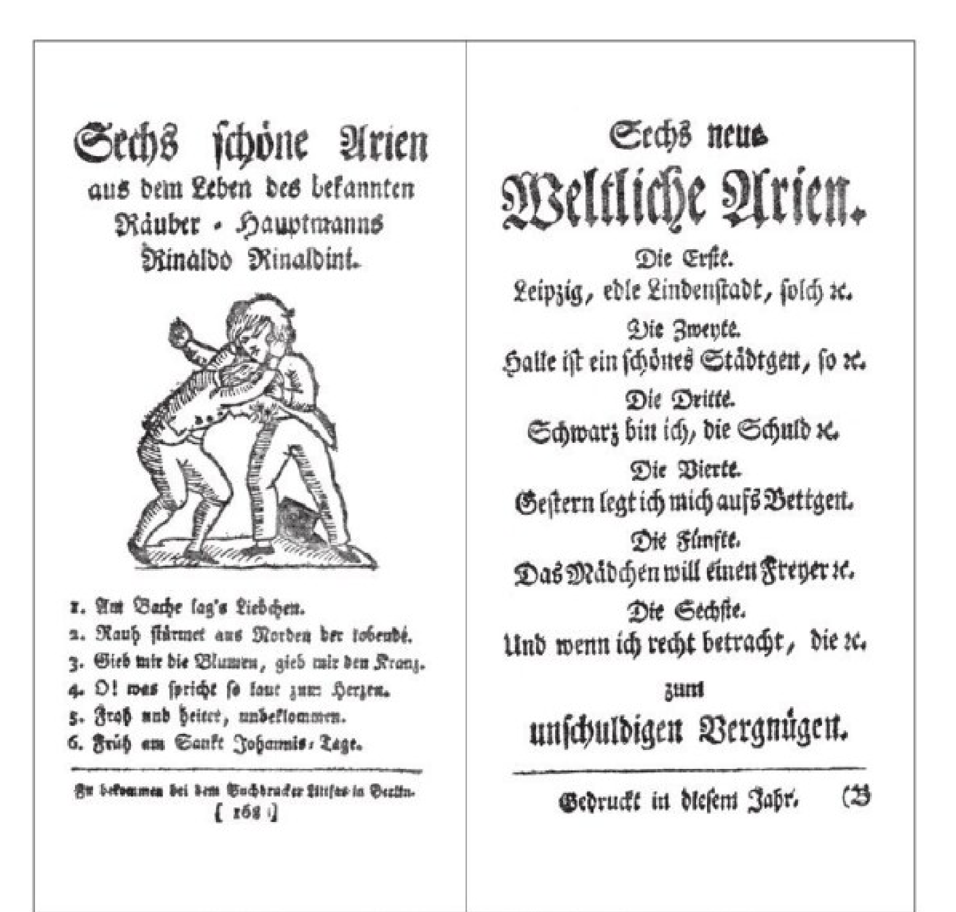
[10] Chézy, Helmina von: Aurikeln. Eine Blumengabe von deutschen Händen. Berlin, 1818, S. 150–152.

[11] Arien und Lieder, o. O. u. J. Weimar: Anna-Amalia Bibliothek, Signatur: Dd, 3: 633 H. 12 [Solbrigscher Kennbuchstabe:] „(X": „Acht schöne neue Lieder" [darin:] „Das Zweyte. Muth, Muth! Franken erbebt..." Die franzosenfeindliche Variante siehe in Volkslieder, o. O., o. J., Deutsche Staatsbibliothek, Berlin. Signatur: Yd 7922, H. 16: „Vier schöne Neue Lieder" [darin:] „Das Dritte. Muth! Muth! Auf Krieger bebet etc." Diese und weitere Varianten siehe in T., L. (Hg.): Verbotene Lieder und ihre Varianten auf fliegenden Blättern um 1800. Budapest: ELTE, 1983, S. 136–138, Nr. 22a u. 22c.

[12] Volkslieder, ebd., Yd 7919, H. 47: „Drei schöne neue Lieder [darin:] Das Erste. Das Landauer Lied. Seyd lustig, ihr Brüder". Die franzosenfeindliche Variante siehe in: Volkslieder, 1787–1815. o. O. Deutsche Staatsbibliothek/Berlin. Signatur: Yd 7916, H. 15: „Drei neue Kriegslieder" [darin:] „Das Zweite. Seid lustig, ihr Brüder!" Siehe auch Verbotene Lieder, Nr. 36b u. c, S. 165–167.

[13] Zwölf Varianten des Kapliedes siehe ebd., Nr. 76a–76l, S. 239–256.

In den bewegten Zeiten um 1800 änderten sich die politischen Aspekte und Stellungnahmen fieberhaft. So vollzog sich der jeweiligen Wende entsprechend auch die Metamorphose der politischen Flugblattdichtung schlagartig. Nichts durfte dabei einem versierten Flugblatt-Nachdichter leichter fallen als die Aktualisierung der Liedtexte, ja sogar ihre Erneuerung mit einer dem originalen Gedicht diametral entgegengesetzten Aussage. Man braucht nur die entsprechenden Strophen der einst revolutionär, nach der „poetischen Reproduktion" jedoch konterrevolutionär engagierten Lieder nebeneinander zu stellen, um einzusehen, wie wenig eigentlich bei solchen politisch motivierten Eingriffen verbal passierte. *Fast alles*, was zu einem Gedicht gehört, Reimworte, Reimstellung, Rhythmus, Struktur, Bilder, poetische Stimmung, ja sogar die meisten Wörter und Wendungen blieben unverändert, wie dies sich am Beispiel der Umgestaltung von *Muth, Muth! Franken* aus der Weimarer Sammlung veranschaulichen lässt:



Sechs schöne Arien
aus dem Leben des bekannten
Räuber - Hauptmanns
Rinaldo Rinaldini.

1. Am Bache lag's Liebchen.
2. Rauh stürmet aus Norden der tobende.
3. Gieb mir die Blumen, gieb mir den Kranz.
4. O! was spricht so laut zum Herzen.
5. Froh und heiter, unbeklommen.
6. Früh am Sankt Johannis-Tage.

Zu bekommen bei dem Buchdrucker Littfas in Berlin.
[168]

Sechs neue
Weltliche Arien.
Die Erste.
Leipzig, edle Lindenstadt, solch rc.
Die Zweyte.
Halle ist ein schönes Städtgen, so rc.
Die Dritte.
Schwarz bin ich, die Schuld rc.
Die Vierte.
Gestern legt ich mich aufs Bettgen.
Die Fünfte.
Das Mädchen will einen Freyer rc.
Die Sechste.
Und wenn ich recht betracht, die rc.
zum
unschuldigen Vergnügen.

Gedruckt in diesem Jahr.

Titelblätter aus der deutschen Flugblattlyrik um 1800

Revolutionäres Lied

1.
Muth, Muth!
Franken erbebt nicht
vor Aristokraten Wuth,
werfet zum Himmelsgewölbe
den Freiheitshuth,
lebt im Gedanken
Gott mit uns Franken,
Brüder faßt Muth.

2.
Steht, steht!
wenn auch die Vesten der
Franken ein Sturm umweht,
und sich die schwarze Armee
ihn'n entgegenstellt,
werfet wie Regen,
Bomben entgegen,
Brüder und steht.

3.
Kriegt, kriegt!
donnert und blitzet aus Mörsern
bis Frankreich siegt,
Ahnenstolz, Pfaffentrotz,
sclavisch in fesseln liegt,
gallische Bürger,
würget die Würger,
Brüder und kriegt.

4.
Singt, singt!
Caira! caira!
daß es am Rhein erklingt,
und in die Hallen
des Himmels der Jubel dringt,
Heil uns ihr Brüder,
frey sind wir wieder,
jubelt und singt.

Preußisches Soldatenlied

1.
Muth, Muth!
auf Krieger bebet nicht
vor *Demokraten*-Wuth,
sturzet in Höllenpfuhl nieder
den Freiheitshuth!
steht ohne Wanken,
besieget die Franken.
Brüder, faßt Muth!

2.
Steht, steht!
wenn *gleich den Felsen ein*
Sturm*wind entgegen* weht,
zersäbelt die Rotte die
euch entgegen *geht.*
Werfet wie Regen,
Bomben entgegen.
Brüder und steht!

3.
Kriegt! kriegt!
donnert und blitzet aus Mörsern
bis Frankreich *l*iegt,
Feinde Stolz, *W*affen trotz,
bis Franz der zweyte siegt.
Würgt die Würger,
deutsche Bürger!
Bürger und siegt

[urspr. 5]
Trinkt! trinkt!
bezwingt die Anarchie
mit ihrer Brut und singt,
bis zu dem Kaiserthron
Victoria erklingt:
Heil uns ihr Brüder!
Froh sind wir wieder.
Jauchz[e]t und trinkt!

5. Tanzt, tanzt! Heisa die Vesten der Freyheit sind gut verschanzt, Fahnen der Freyheit sind hoch auf den Wall gepflanzt, blickt nach den Höhen, seht wie sie wehen, Brüder und tanzt.	[urspr. 4] Tanzt! tanzt! Heisa *die Herrschsucht der Franken* *ist ganz zerstört,* die Fahnen der Freyheit *werd'n alle verheert.* Blitzt zu den Höhen, *wo* sie *sonst* wehen. *Krieger* und tanzt.
6. Marsch, marsch! Vivat in Niederlands Gegend, da ist gut seyn, da wollen wir jubeln berauschet von Gärtners Wein, da wollen wir kriegen, vorwärts und siegen. Brüder zum Marsch.	[0]
7. Glück, Glück! wenn uns der Saft von den Reben am Rhein erquickt, und uns die Göttin der Venus von Liebe entzückt, so laßt die Pfeile Cupidos eilen, Brüder auf Glück.	[0]
8. Triumph, Triumph! Luxemburgs Vestungs Graf, Brüder muß selbst gestehn, daß wenn die Helden der Freyheit beysammen stehn, daß Blitz und Hagel, uns nicht verjagen, Brüder Triumph.	[0]

Bei der Umarbeitung des ursprünglichen Gedichtes beschäftigte man sich freilich nur damit, was leicht zu verändern war. Wo die Veränderung von manchen Konkreta – sogar verbunden mit komplizierteren stilistischen Wendungen – (wie z. B. in der 6. und 8. Strophe des originalen Liedes) etwas mehr Anstrengungen gekostet hätte, da hat man lieber ganze Strophen gestrichen. Man kann auch annehmen, dass auf die lustige siebte Strophe verzichtet wurde, weil „Venus" und „Cupido" sowie die „Liebespfeile" weder mit der Attitüde noch mit dem Arsenal eines preußischen Kriegsliedes zu vereinbaren waren. Wein *und Liebe* gehörten innerhalb der zeitgenössischen deutschen Trivialpoesie schon eher in die bereits anachronistisch gewordene Rokokolyrik oder – falls man dabei das richtige Maß zu halten nicht bereit war – in die ewig junge Studenten- und Vagantendichtung. Auch die vierte Strophe schien mit dem revolutionären „ca ira" für eine Umarbeitung vorerst unbequem gewesen zu sein. Doch brauchte man *wenigstens ihre feierliche Stimmung*, wenn einmal die politisch unangenehme *Triumph*-Strophe[14] am Ende des revolutionären Liedes (auch wegen der beiden sprachlich etwas komplizierteren Langzeilen) geopfert werden musste. So entfernte man das gefährliche „ca ira" aus der vierten Strophe, und da es in revolutionären Zeiten beim *jubelnden* Tanz um den Freiheitsbaum so oft *gesungen* wurde, tilgte man – unwillkürlich oder bewusst – (wenigstens hier) auch das Jubeln und Singen und ersetzte sie mit jauchzen und trinken. Merkwürdigerweise reimten aber selbst hier nach den größten Eingriffen in das ursprüngliche Gedicht die Verse des neuen Liedes auf die des alten.

Politische Unverbindlichkeit – poetischer Anachronismus(?)

Wesentlich geringere Beziehungen zur aktuellen sozialen und politischen Wirklichkeit des angehenden neuen Jahrhunderts wiesen die heute zumeist ebenfalls mit Recht vergessenen Lieder auf, die um die Jahrhundertwende noch immer den trivialpoetischen Standards der Aufklärung verpflichtet waren. Dabei denke ich nicht nur an die im deutschsprachigen literaturhistorischen Entwicklungsprozess um einige Jahrzehnte verspäteten Österreicher und Schweizer, ja nicht einmal ausschließlich an die um 1800 noch dichtenden Vertreter der alten noch vor Goethe geborenen Generation mit Gleim, Klopstock und Herder. Von den letzteren war Gleim nicht nur der älteste, sondern ganz gewiss auch der produktivste. „Mein Vögelchen und ich wir singen um die Wette", schrieb der ewig junge 83jährige Dichter.[15] Und tatsächlich gab er

[14] Das Wort ‚Triumph' klang in einem franzosenfeindlichen preußischen Lied besonders schlecht. So verwendete man dafür in der Schlussstrophe „Victoria".

[15] Johann Wilhelm Ludwig Gleim: „Mein Vögelchen". In: NTM, März 1802, H. 3, S. 161 f.

zwischen 1801 und 1803 im bereits von Karl August Böttiger redigierten *Neuen Teutschen Merkur* eine beachtliche Menge von Gedichten heraus, die gegenüber seinen 50–60 Jahre früher veröffentlichten anakreontischen und Rokokoliedern den Lesern kaum etwas Neues an Gehalt und poetischer Struktur bieten konnten. Nur so versteht man die kritischen Goethe-Verse unter dem Titel *Teutscher Merkur. Neuntes Stück, 1802*:

In's Teufels Namen,
Was sind denn eure Namen!
Im, „Teutschen Merkur"
Ist keine Spur
Von Vater Wieland,
Der steht auf dem blauen Einband;
Und unter dem verfluchtesten Reim
Der Name Gleim.[16]

Dabei erschienen im kritisch abgelehnten Septemberheft des *Merkur* nur drei Gleim-Gedichte, das macht lediglich die Hälfte der im Aprilheft des gleichen Jahres veröffentlichten aus. Noch 1806, drei Jahre nach Gleims Tod, publizierte Böttiger die historische Ballade *Herzog Bernhard von Weimar* aus dem Alterswerk des Dichters. Außerdem nahm er mit besonderer Vorliebe Tobler- und Herder-Gedichte im *Merkur* auf.

Spätaufklärerische Positionen kamen jedoch nicht nur in der Alterslyrik der damaligen Veteranen der deutschen Poesie zum Tragen, sie bestimmten zu einem beachtlichen Teil die zeitgenössische Dichtung in verschiedenen Gedichtbänden, Almanachen, Kalendern, Modeblättern und auf fliegenden Blättern veröffentlichte zeitgenössische Dichtung. Die Herausgeber der Periodika trafen ihre Auswahl schon aus rein geschäftlichen Gründen nach ihren Erfahrungen auf dem Liedermarkt, und danach waren Gedichte mit aufklärerischen Nützlichkeitsideen noch immer gefragt. Sie wurden von den Lesern viel eher akzeptiert als unbequem irritierende Gedanken moderner Prägung im Sinne der neuesten Tendenzen in der literaturhistorisch repräsentativen Lyrik.

Verse wie die folgenden z. B. beschwören poetische Reminiszenzen der 30er Jahre des 18. Jahrhunderts herauf:

Ein Guter schafft was Gutes gern
Und fraget nicht, ob Arbeit schände;
Dem trägen Hochmut bleibt er fern;
Sein Ruhm sind arbeitsfrohe Hände [...]

[16] Goethe, Johann Wolfgang: Poetische Werke. Gedichte und Singspiele. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1966, Bd. 2, S. 411. (= Berliner Ausgabe, 2.)

In einer nachfolgenden Strophe des gleichen Gedichts fragt man sich sogar, ob es um 1800 nicht geradezu um eine Parodie dieses gehaltstypologischen Genres geht:

Am Abend denkt man: Wohl geschafft!
Und freuet sich der Folg' im Schlafe;
Der Morgen weckt uns, frisch an Kraft,
Zum Werk der Freude, nicht der Strafe!

Und schließlich begegnet man sogar erneut der Lafontaine-Hagedorn'schen Welt in der Art, wie sie etwa *Johann der Seifensieder* einst die Leser nachempfinden ließ bzw. wie sie in den Merksätzen mancher Fabeln von Gellert um die Jahrhundertmitte bekannt wurde:

Glückselig macht nur Thätigkeit.
Wie lang wird euch, ihr Müßiggänger,
Wie peinlich lang die liebe Zeit!
Wir wünschen Tag und Stunde länger.
Selbst Ewig währt uns nicht zu lang,
Bei rascher That und Lustgesang.[17]

Selbst Experten der literaturhistorisch repräsentativen deutschen Lyrik würden wohl kaum denken, dass das Gedicht inmitten der sogenannten deutschen Hochklassik entstand und der Verfasser, der politisch-weltanschaulich stets engagierte Johann Heinrich Voß (nach Heine neben Lessing „der größte Bürger in der deutschen Literatur"[18]), diese im Grunde genommen der deutschen Frühaufklärung verpflichteten Gedanken genauso ernst nahm wie sein „Heil Alexander" in der Zarenhymne und etwa zehn Jahre davor seine Begeisterung für die Französische Revolution. Aber auch das echte Kleinbürgerlied von Christian Jacob Wagenseil mit dem Versanfang *Arm und klein ist meine Hütte* war um diese Zeit auf fliegenden Blättern weit verbreitet und geradezu zum Schlager geworden.[19] Ästhetisch fragwürdig sind diese oder ähnliche Gedichte nicht unbedingt wegen des Anachronismus an sich, nicht einmal allein wegen der mitunter vollzogenen grundsätzlichen Wertverschiebungen bei den weltanschaulichen Idealen Wolff-Hagedorn'scher Prägung, die allmählich zum Inbegriff der Schlafmützenweisheit des Spießbürgers verkamen. Die poetische

[17] Voß, Johann Heinrich: „Zur Arbeit" (1801). In: Voß, J. H.: Werke in einem Band. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1966, S. 280. (= BdK)

[18] Heine, Heinrich: Die romantische Schule. In: Windfuhr, Manfred (Hg.): Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Bd. 8/1. Düsseldorf / Hamburg: Hoffman u. Campe, 1979, S. 144.

[19] „Sechs schöne Lieder" [darin:] „Das Dritte". Arm und klein ist meine Hütte." In: Arien und Lieder, o. O. u. J. Weimar: Anna-Amalia-Bibliothek, Signatur: Dd, 3: 633, H. 3.

Qualität leidet vor allem darunter, dass die Dichter wegen fehlender Überzeugungskraft in der lyrischen Attitüde die thematische Belastung des Anachronismus bei den literarhistorisch notwendigerweise erfolgten gehaltlichen Normveränderungen künstlerisch kaum noch meistern konnten.

Nicht nur die Liederdichtung, auch die vielen philosophierenden und gesellschaftskritischen Jahrhundertwendegedichte in den Jahren 1800 und 1801 enthalten kaum mehr als recht fragwürdige, vielfach unbegründete bzw. widerspruchsvolle Stellungnahmen sowie einen seinerzeit vollkommen überholten spätaufklärerischen Optimismus mit dem Glauben an „Menschenwohl", „Weisheit", „Zufriedenheit", „Unschuld", „Sittsamkeit der Schönen" und an „Freude" und „Geselligkeit"[20] oder mit heiterem „Blick in die Ferne voll Muth und Ahnung"[21], resignierende Tränen über den vergangenen „heitern Morgenschein" des Jahrhunderts der Aufklärung,[22] die Verfluchung der Fremdherrschaft[23] und schließlich den Wunsch nach dem einzigen „Sieg", dem „über uns und unsre Leidenschaften"[24] (Gleim).

Eine Art Resignation soll dabei mit der aufgeklärten Hoffnung auf die glorreiche Durchsetzung der „Wahrheit" und der „Tugend" im neuen Jahrhundert saniert werden. Aus der Unmenge von Gedichten dieser typologischen Gruppe seien hier sechs Verse aus dem 1802 veröffentlichten Gedicht *Das Scheidende an das neue Jahrhundert* vom Modedichter Karl Müchler zitiert:

> Erricht' auf's neu der Wahrheit einen Thron,
> Ihr Tempel war entheiligt und zertrümmert,
> der Tugend gieb den langentbehrten Lohn,
> entreiß' dem Laster, das in Hoheit schimmert,
> die Larve, daß es züchtige der Hohn,
> bis es zerknirscht um mild're Strafe wimmert [...][25]

Nur das Jahrhundert wird neu, nicht aber die deutsche Poesie, wenn sie sich ohne jede Erwägung von zeitbezogenen Innovationen im Jahre 1801 noch immer gänzlich der bereits nahezu hundertjährigen Denkweise verpflichtet und sich einer Metaphorik bedient, die von den Neujahrsoden von Barthold Heinrich Brockes in den Jahren 1718 und 1719 bis zur Jahrhundertwende ununterbrochen für „modisch" gegolten hat. In diesem Sinne hätte Karl Ludwig von Knebel folgendes Jahrhundertwendegedicht mit der damals bereits recht verschlissenen Vernunftmetaphorik nicht nur in den *Kleinen Schriften* [der]

[20] NTM, Februar 1801, S. 81–86.
[21] NTM, Januar 1802, S. 3–5.
[22] NTM, Februar 1801, S. 86–92.
[23] Ebd., S. 17–21.
[24] NTM, März 1801, S. 163 f.
[25] In: Karl Müchlers Gedichte. Zweyter Band. Berlin: 1802, S. 142–147.

Weimarischen Gelehrten aus dem ersten Jahre des 19. Jahrhunderts in der Hochburg der deutschen Klassik, sondern eigentlich auf *jedes neue Jahr* des vergangenen aufgeklärten Jahrhunderts und in allen deutschen Städten veröffentlichen können:

Dem neuen Jahrhundert

Unter *Thränen* beginnt den lieblichsten Tag *Aurora*
Und aus düsterer Nacht strahlet die *Sonne* hervor.
Möge dein Bild dies sein, Jahrhundert! das uns emporsteigt,
Und auf Blindheit und Nacht folge nun Licht und Vernunft.[26]

Die sich nie alternden metaphorischen Tragpfeiler dieser Art Gedankenlyrik wiederholen sich in der um 1800 bereits „zeitlos" gewordenen Lyrik der Spätaufklärung ohne jede Beziehung zur erlebten Umwelt, so auch in Knebels Gedicht die Bilder „Blindheit und Nacht" (für Finsternis der *Vergangenheit*) „Thränen" (für Leiden in der *Gegenwart*), „Aurora" (für Hoffnungen an der Grenze zwischen Gegenwart und vielverheißender Zukunft) und „strahlende Sonne" bzw. „Licht und Vernunft" (für *Zukunft* im Sinne der utopisch-optimistischen aufgeklärten Zukunftserwartungen).

[26] Knebel, Karl Ludwig: „Dem neuen Jahrhundert". In: Kleine Schriften größthentheils von Weimarischen Gelehrten aus dem ersten Jahre des 19. Jahrhunderts. 2 Bände. Weimar: Gebrüder Gädicke 1801. Vorblatt. (Hervorhebungen L. T.)

SCHILLERS LETZTE GEDICHTE IM KONTEXT ZEITGENÖSSISCHER DEUTSCHER LYRIK[1]

Die moderne Trennung von Wirklichkeit und Poesie in Schillers letzten Gedichten

Engagierte politische Stellungnahmen waren der Schiller-Lyrik um 1800 genauso fremd wie der anachronistisch gewordene spätaufklärerische Optimismus vieler Zeitgenossen, mit dem diese das neue Jahrhundert begrüßten.[2]

Solcherart zeitgenössischer Lyrik war das Schiller'sche Jahrhundertwendegedicht *Der Antritt des neuen Jahrhunderts* allenfalls thematisch verwandt. Die politischen Tendenzen der Zeit ließen nämlich den Dichter keinerlei Hoffnungen mehr auf die Realisierung seiner früheren, etwa um die Mitte der achtziger Jahre noch vertretenen aufgeklärten Vorstellungen von einer besseren Welt hegen. So tut sich zwar in den ersten fünfeinhalb Strophen des Gedichts das Interesse des Dichters für aktuelle welthistorische Ereignisse kund, innerhalb der unteilbaren Autonomie des Ganzen aber setzen die poetisch großzügig komprimierten Bilder aus der weltpolitischen Wirklichkeit lediglich metaphorische Werte, die dazu dienen, die poetische Aussage und Stellungnahme der letzten dreieinhalb Strophen nachempfinden zu lassen, wonach es nirgends auf der Welt ein „seliges Gebiet" gibt, „Wo der Freiheit ewig grüner Garten,/Wo der Menschheit schöne Jugend blüht."

So „unermesslich" groß die Welt auch sein mag, so gibt es darin doch „für zehen Glückliche nicht Raum", und da gesellschaftshistorische Hoffnungen ganz offensichtlich nicht einmal perspektivisch berechtigt sind, bleibt schließlich nichts anderes als der endgültige Rückzug von der Wirklichkeit „in des Herzens stille Räume" und die Poesie übrig, denn „Freiheit ist nur in dem Reich der Träume, / Und das Schöne blüht nur im Gesang."[3]

Verfremdungsmetaphern in Schillers Lyrik von 1795

Gehaltstypologisch ist aber diese Einstellung zur Wirklichkeit nicht nur für Schillers Poesie um 1800, sondern für den weitaus größten Teil der damals

[1] Der ursprüngliche Text dieses Kapitels erschien als Teil II-IV der Studie „Poesie und Wirklichkeit in der deutschen Lyrik um 1800." In: Zeitschrift für Germanistik, Jg. 7, H. 3, 1986, S. 286–296.

[2] Siehe Kap. „Wirklichkeit und Modelyrik um 1800" in diesem Band.

[3] Schiller, Friedrich: An ***. In: Schiller: Sämtliche Werke. Bd. 1. Gedichte. Bearbeitet v. Golz, Jochen. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1980, S. 497 f. (= Berliner Ausgabe, 1.)

modernen deutschen Dichtung charakteristisch. Die durch tiefwirkende Krisen erfolgte allgemeine Desillusionierung der früher den utopischen Vorstellungen der Aufklärung verpflichteten geistigen Elite in der Zeit während und nach der Französischen Revolution und die Modernität in Kunst und Literatur hingen auf das engste miteinander zusammen. Diese alles durchdringende Entfremdung von den nicht mehr vertretbaren früheren Ansichten war selbstverständlich viel wirklichkeitsnäher als jeder beliebige Optimismus, der sich unbeeindruckt von den aktuellen Weltereignissen noch immer der bereits anachronistisch gewordenen Grundsätze der vorrevolutionären Jahrzehnte bediente. Die Tatsache, dass die kritische Entfremdung derer, die den weltpolitischen Veränderungen des ausgehenden Jahrhunderts eine besonders große Aufmerksamkeit widmeten und in diesen die praktische Erprobung der Ideen der Aufklärung sahen, nicht zu gleicher Zeit und in gleichem Maße eintrat, widerspricht keineswegs der Notwendigkeit ihrer Entstehung. Das Wie und das Wann hingen schließlich immer vom individuellen Erleben der Geschichte bzw. von der subjektiven Verarbeitung des jeweils Erlebten ab. So kam in Schillers Lyrik diese Desillusionierung bereits im Jahre 1795 deutlich zum Ausdruck, als er u. a. *Die Ideale* und *Das Reich der Schatten* schrieb. „Die Ideale sind zerronnen" – bekannte er verbittert in dem ersteren – „der süße Glaube" fiel „der rauhen Wirklichkeit zum Raube"; die hohen Ziele und Erwartungen des aufgeklärten Jahrhunderts standen in keinem Verhältnis zu den „kargen" Resultaten in den mittneunziger Jahren:

Wie groß war diese Welt gestaltet,
Solang die Knospe sie noch barg;
Wie wenig, ach! hat sich entfaltet,
Dies Wenige, wie klein und karg![4]

Die *Entfremdung* von der Wirklichkeit führte gleichzeitig auch zu der notwendigen und bewussten *Entfernung* von ihr. In diesem Sinne korrespondieren folgende lyrische Aufforderungssätze des Gedichtes *Das Reich der Schatten* mit manchen Stellen der fast gleichzeitig verfassten programmatischen Briefe *Über die ästhetische Erziehung der Menschheit*:

[...]
Werft die Angst des Irdischen von euch,
Fliehet aus dem engen dumpfen Leben
In der Schönheit Schattenreich!
und vor jenen fürchterlichen Scharen
Euch auf ewig zu bewahren,

[4] Schiller, Friedrich: Die Ideale. Ebd., S. 240–245.

Brechet mutig alle Brücken ab.
Zittert nicht, die Heimat zu verlieren,
Alle Pfade, die zum Leben führen,
Alle führen zum gewissen Grab.
Opfert freudig auf, was ihr besessen,
Was ihr einst gewesen, was ihr seid,
Und in einem seligen Vergessen
Schwinde die Vergangenheit.
[...] flüchtet aus der Sinne Schranken
In die Freiheit der Gedanken.[5]

Die fliehende Utopie

Und wenn unter den Gedichten Schillers während der schöpferischen Zusammenarbeit mit Goethe um 1797, inmitten der gemeinsamen Arbeit an den *Xenien* und den klassischen Balladen, auch hellere Töne zu registrieren sind (z. B. *Licht und Wärme, Breite und Tiefe, Hoffnung, Die Worte des Glaubens*), so wirkten vom Ausgang des Jahrhunderts der poetische Ausdruck vom Aufgeben der früheren Illusionen und der stärker als je zuvor artikulierte Rückzug in das Reich der schönen Träume, der Poesie, umso entschiedener.

Der Glaube an die aufgeklärten Ideen von der besten aller möglichen Welten, d. h. an die sinnvollste und glücklichste Einrichtung des Lebens der Gesellschaft und des Individuums, wie man dies im 18. Jahrhundert bei allen Differenzen schon immer interpretierte,[6] wurde in den anderthalb Jahrzehnten zwischen der Französischen Revolution und der Kaiserkrönung von Napoleon in der geistigen Elite Deutschlands immer deutlicher erschüttert; ihre vorerst für möglich gehaltene tatsächliche Realisierung verschob sich bei einer *noch* der Aufklärung verpflichteten Argumentation allmählich in die fernere Zukunft, bis sie *schließlich* die Grenze zwischen der endlichen und der unendlichen Zeit, zwischen Rationalem und Irrationalem und damit möglicherweise auch zwischen Aufklärung und Romantik überschritt.

Die Realisierung des Ideals schien 1785 auch für Schiller *noch* die unmittelbarste Aufgabe gewesen zu sein: In den pathetischen Aufforderungs- und Aussagesätzen der *Freudenode*[7] flossen Gegenwart und Nahzukunft optimis-

[5] Schiller, Friedrich: Das Reich der Schatten. Ebd., S. 232–237.

[6] Trotz aller individueller Unterschiede war diese aufgeklärte Zukunftsorientierung in hohem Maße konvergent mit Vorstellungen von einer Gesellschaft des „ewigen Friedens“ (Kant, Görres), des Vernunftstaates (Condorcet), der „volonté generale“ (Rousseau), der „allgemeinen Humanität“ (Herder), wo der Mensch „das Gute thun wird, weil es das Gute ist“ (Lessing), wo der schöne Ausgleich die Spaltung zwischen Sinnlichem und Vernünftigem beseitigt (Schiller) etc.

[7] Schiller, Friedrich: An die Freude, Berliner Ausgabe, Bd. 1, S. 168–171.

tisch feierlich ineinander; sie verkündeten die nach dem Autor *bereits allgemein begonnene* ideale Erneuerung der zwischenmenschlichen Beziehungen der Menschheit durch Freundschaft, „Sympathie", Verbrüderung und folglich den unverzüglichen Sieg der „Wahrheit", der „Tugend" und des „Glaubens" sowie den ewigen Bruch mit allem, was der schuldbeladenen Vergangenheit angehörte. Dagegen hieß es 1789 in den *Künstlern*, wo das neu konstituierte Ideal in *den schönen Ausgleich* der gespaltenen Welt gesetzt wurde, „Fern dämmre schon in euerm Spiegel / *das kommende Jahrhundert auf.*"[8]

Weitere vier Jahre später, im Sommer 1793 (inmitten der jakobinischen Schreckenszeit) brauchte die Menschheit dazu nach Schiller bereits sogar eine Entwicklung von *über hundert Jahren*, eine Zeit also, die als Realität weder von dem Verfasser noch von seinen zeitgenössischen Adressaten zu erleben war, wie er darüber u. a. in einem privaten Brief an den Herzog Friedrich Christian von Augustenburg berichtete:

> Wenn ich also Gnädigster Prinz, über die gegenwärtigen politischen Bedürfnisse und Erwartungen meine Meinung sagen darf, so gestehe ich, dass ich jeden Versuch einer Staatsverbesserung aus Prinzipien (denn jede andere ist bloßes Not- und Flickwerk) so lange für unzeitig und jede darauf gegründete Hoffnung so lange für schwärmerisch halte, bis der Charakter der Menschheit von seinem tiefen Verfall wieder emporgehoben worden ist – *eine Arbeit für mehr als ein Jahrhundert.*[9]

Von der Jahrhundertwende an gibt es in der Lyrik von Schiller keine ähnlichen Anhaltspunkte mehr, welche das Festhalten des Dichters an den früheren Zukunftserwartungen in Raum und Zeit einer realen Welt auch nur einigermaßen untermauern könnten. So widerstrebt Schillers Lyrik nach 1800 bereits jeder Interpretierung nach aufklärerischen oder sogenannten „hochklassischen" Normen – mit Fortschrittsglauben, optimistischer zukunftsorientierter Haltung, Objektivitäts- und Totalitätsansprüchen innerhalb der künstlerischen Abstraktion und Verallgemeinerung – wie diese auch immer ausgelegt werden mögen. Der programmatische Rückzug „in des Herzens heilig stille Räume" im Jahrhundertwendegedicht ist keine Ausnahme, die man lediglich mit den *augenblicklich* erlebten bewegten Ereignissen vor dem Friedensabkommen in Lunéville bzw. mit den ernüchternden Konsequenzen danach, d. h. mit einer lediglich *vorübergehenden* Krise des Dichters in Zusammenhang bringen dürfte. „Nur ein Wunder kann dich tragen/ In das schöne Wunderland", schrieb

[8] Schiller, Friedrich: Die Künstler. Ebd., S. 214. (Hervorhebung L. T.)

[9] Schillers Brief an den Herzog Friedrich Christian von Augustenburg aus Jena vom 13. Juli 1793. (Hervorhebung L. T.) In: Träger, Claus (Hg.): Die Französische Revolution im Spiegel der deutschen Literatur. Leipzig: Röderberg-Verlag, 1975, S. 268. Vgl. dazu auch den 7. Brief Schillers Über die ästhetische Erziehung des Menschen (entstanden 1793–1795, erschienen 1795). In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 20. Weimar: Hermann Böhlau, 1962, S. 329.

er z. B. auch 1803 in *Sehnsucht*.[10] Mit ganz ähnlicher Konsequenz schloss er gleichzeitig *Die vier Weltalter*, und sogar im für das gemütliche Weimarer „Mittwochkränzchen" geschriebenen geselligen Lied *An die Freunde*[11] von 1802 wurde die befremdliche Wirklichkeit der Gegenwart und der Umwelt thematisch mit dem Ideal des „nie und nirgends" Geschehenen kontrapunktiert:

Neues hat die Sonne nie gesehn.
Sehn wir doch das Große aller Zeiten
Auf den Brettern, die die Welt bedeuten,
Sinnvoll, still an uns vorübergehn.
Alles wiederholt sich nur im Leben,
Ewig jung ist nur die Phantasie,
Was sich nie und nirgends hat begeben,
Das allein veraltet nie!

Mit diesen Schiller-Worten wird der Boden der an der Wirklichkeit haftenden aufgeklärten Utopien[12] verlassen, und der Spielraum des literarischen Fingierens[13] bzw. der „triadischen Wechselbeziehungen von Realem, Fiktivem und Imaginärem"[14] erweitert sich bis zum Unendlichen. – Damit wurden aber auch wichtige Voraussetzungen für die Entwicklung einer modernen Lyrik bereits in der poetischen Praxis geschaffen.

Gleichzeitig stellt sich die Frage: Gibt es überhaupt Lyrik ohne Spannungen zwischen dem Subjekt und dem Objekt, ohne vorhandene Brüche zwischen dem „Ich" und der Außenwelt? Ich neige dazu, diese „Brüche" als substanzielle Voraussetzungen lyrischer Kunst anzuerkennen, unabhängig davon, ob das lyrische Sprachkunstwerk alt oder neu, klassisch oder modern ist, von Sappho, Klopstock, Hölderlin oder Schiller verfasst wurde. (In diesem Sinne argumentierte auch Milán Füst [1888–1967] einst in seinen Budapester Universitätsvorlesungen mit besonderem Nachdruck dafür, dass jedwede Kunst bzw. deren Erlebnis prinzipiell aus „grenzenloser Korrektur" des „unbefriedigenden Lebens" bestehe.)[15]

Lyrik *mit* oder *ohne* „Brüche" dieser Art hieße für mich darum eher disjunktiv *Dichtung* oder *Kitsch*, *Kunst* oder (nur) *Mode*, *ästhetisches Erlebnis*

[10] Schiller, Friedrich: Sehnsucht, Berliner Ausgabe, Bd. 1, S. 507.
[11] Schiller, Friedrich: An die Freunde. Ebd., S. 517–519. (Hervorhebung L. T.)
[12] Vgl. W. Iser: „[...] in der Utopie geschieht immer die Extrapolation der Möglichkeiten aus dem, was ist." In: Iser, Wolfgang: Fingieren als anthropologische Dimension der Literatur. Konstanz: Universitätsverlag, 1990, S. 29.
[13] Ebd., S. 28.
[14] Siehe Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991, S. 19–23.
[15] Füst Milán: Látomás és indulat a művészetben [Vision und Emotion in der Kunst]. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963, S. 62-68.

oder (pure) *Unterhaltung*. Adorno schrieb darüber u. a.: „Was wir jedoch mit reiner Lyrik meinen [...], hat, je ‚reiner' es sich gibt, das Moment des *Bruches* in sich. Das Ich, das in Lyrik laut wird, ist eines, das sich als dem Kollektiv, der Objektivität entgegengesetztes bestimmt und ausdrückt."[16]

Daran mangelte es in der literaturhistorisch repräsentativen Lyrik der ersten Jahre des 19. Jahrhunderts in Deutschland nicht mehr.

Schillers Spätlyrik in literaturhistorischen Handbüchern

Man kann sich wohl fragen, was diese in der späten Lyrik Schillers typische Aussage gehaltstypologisch, also abgesehen von manchen individuellen poetischen Formen, von jener der sogenannten Romantiker trennt – und was sie mit der in der deutschen Literaturgeschichte mit dem Etikett der Hochklassik versehenen Lyrik von Goethe verbindet. Es ist bekannt, dass Schillers späte Lyrik im Schatten seiner letzten Dramen keinen vornehmen Platz in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung sowie in dem deutschen Schulunterricht einnimmt. Der Anteil der kurz vor und nach der Jahrhundertwende behandelten und/oder aufgezählten Schiller-Gedichte beträgt in der Literaturgeschichte von Gerhard Schulz[17] etwa 10:1 und von Žmegač[18] 10:3. Von Schulz wird ausführlicher aus den letzten Jahren lediglich das Jahrhundertwendegedicht besprochen. Im zu Unterrichtszwecken veröffentlichten und ausschließlich den Goethe- und Schillerwerken gewidmeten Klassik-Band der *Erläuterungen zur deutschen Literatur* wurde einst auf 507 Seiten kein einziges Gedicht aus den letzten fünf sogenannten hochklassischen Jahren Schillers genannt.[19] Auch das Schillerkapitel *Gedichte und Balladen* (1795–1805) im 7. Band der *Geschichte der deutschen Literatur* behandelte eigentlich nur Gedichte bis 1800.[20] Den übrigen fünf Jahren galt ein kurzer Absatz, in dem die bloße Aufzählung von Balladentiteln erfolgte, die als „späte Nachkömmlinge" ohne jede Wertung und Unterscheidung gehaltstypologisch den früheren gleichgestellt wurden. Schließlich findet man einen Satz über das Gedicht *Die vier Weltalter*, das ein Bild vom „widerspruchsvollen Aufstieg der Menschheit" zu zeichnen

[16] Th. W. Adorno: Rede über Lyrik und Gesellschaft. In: Adorno Theodor W.: Noten zur Literatur. Hg. von Rolf Tieckmann, 1974, S. 53.

[17] Schulz, Gerhard: Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. 2 Bde. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1983, Bd. 1, S. 582–587 u. 596–614. (= de Boor-Newald VII/1 u. 2.)

[18] Žmegač, Viktor: Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. 2. Bde. 1700–1848. Königstein: Athenäum, Bd. 1, S. 50–56.

[19] Goethes und Schillers Lyrik (1794–1805). In: Klassik. Erläuterungen zur deutschen Literatur. Berlin: Volk und Wissen Verlag, 1965. S. 298–323. (= Bibliothek des Lehrers)

[20] Gedichte und Balladen (1795–1805). In: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 7: 1789 bis 1830. Berlin: Volk und Wissen Verlag, 1960 ff, S. 227–238.

versuche.[21] Die Akzente auf den syntaktischen Leitgliedern *Aufstieg* und *Menschheit* vermitteln dabei Impressionen optimistischer Zuwendung zur Wirklichkeit, das Attribut *widerspruchsvoll* den Eindruck differenziert „dialektischer" Anschauungsweise. Damit entspricht diese Passage dem Muster herkömmlicher deutscher Literaturgeschichtsschreibung. Mit oder ohne Absicht können nämlich mit solchen und ähnlichen Worten indirekt Beziehungen zur Lyrik Goethes, die im gleichen Zeitraum entstand, hergestellt werden, wie er sie etwa in *Dauer im Wechsel*, in *Weltseele* bzw. *in Natur und Kunst* entwickelte. So entspräche natürlich auch der Lyriker Schiller deckungsgleich seinem schon immer tradierten Gütezeichen mit „Schaffensbündnis", „schöpferischer Zusammenarbeit" und Hochklassik.

In Wirklichkeit drücken *Die vier Weltalter* eine ganz andere Stellungnahme aus: Im Mittelpunkt steht die desillusionierende Antithese, wie sie schon seit den beiden Fassungen der *Götter Griechenlands* bekannt wurde. Davor (d. h. *vor* diesem Mittelpunkt) wurden die Metaphern vom goldenen Zeitalter eingesetzt, womit gerade der Gedanke vom historischen *Gefälle* in der Entwicklung der Menschheit artikuliert wurde. Schließlich blieb dem Dichter nichts anderes übrig, als der traurigen realhistorischen Perspektivlosigkeit das Ideal der Kunst und der Liebe entgegenzusetzen: „Gesang und Liebe in schönem Verein, / Sie erhalten dem Leben den Jugendschein."[22] Ebenso wenig wie im Jahrhundertwendegedicht, in *Sehnsucht, An die Freunde, Der Pilgrim* usw. ist hier Anlass, vom „welthistorischen Aufstieg der Menschheit" zu sprechen.

Antike-Thematik in Schillers letzten Gedichten

Auch die ihrem Thema nach noch der Klassik verpflichteten späten Balladen Schillers *Hero und Leander* und *Kassandra* sind von denen der Jahre der programmatischen Zusammenarbeit mit Goethe 1797/1798 durch ihre dunkle Stimmung, die düstere Aussichtslosigkeit sowie durch das unabänderlich gestörte Verhältnis zwischen Wollen und Können, zwischen Ideal und Wirklichkeit weit entfernt. Dass sie auf klassische Themen zurückgreifen, fällt dabei gar nicht ins Gewicht. Das Thema ist ja jeweils nur Mittel zum lyrischen Zweck. Was Kassandra, die zur Unglücksprophetin verdammte troische Königstochter, in ihrem verzweifelt vorgetragenen Monolog dem Schicksal sagt, hängt ganz offensichtlich mit Spannungen zwischen der Erwartung *von der* Wirklichkeit und deren Erfüllung *in der* Wirklichkeit, wie sie der Dichter erlebte, auf das Engste zusammen:

[21] Ebd., S. 237.
[22] Schiller, Friedrich: „Die vier Weltalter", Berliner Ausgabe, Bd. 1, S. 521.

Warum gabst du mir zu sehen,
Was ich doch nicht wenden kann?
Das Verhängte muss geschehen,
Das Gefürchtete muss nahn.

Frommt's den Schleier aufzuheben,
Wo das nahe Schrecknis droht?
Nur der Irrtum ist das Leben,
Und das Wissen ist der Tod.[23]

Nicht nur für Kassandra, auch für Schiller war zur Entstehungszeit der Ballade der Widerspruch zwischen scheinbarem und wirklichem Wesen des Lebens nicht zu lösen. Es ist schon typisch für seine späte Lyrik, dass sich so von früheren Werten, Begriffen und Worten ins Gegenteil verkehrt. Aus den Worten des Glaubens werden in nur zwei Jahren *Die Worte des Wahns*, und Missklänge untergraben im klassischen *Siegesfest*[24] so glückverheißende Begriffe, wie es z. B. der des Sieges ist. Die Begeisterung, die helle Freude darüber, wird von Gefühlen der Angst und dunklen Vorahnungen sowie von der Verzweiflung der Besiegten überschattet. Denn was für eine Freude flößt einem ein Sieg ein, der mit dem Bild „Schutt und Haufen" beginnt und in dem sich „in das *wilde* Fest" – wie befremdend hier bereits das Attribut ist – der dissonante „Wehgesang" der Besiegten mischt, u. a. mit Versen wie „Ach, wie glücklich sind die Toten!" – „Böses muss mit Bösem enden", – „Weil das Glück aus seiner Tonnen / Die Geschicke blind verstreut."

Noch dunkler ist der Ausklang dieses „geselligen Liedes"; auch hier hat nämlich die Prophetin nur Unheil zu verkünden:

Rauch ist alles ird'sche Wesen,
Wie des Dampfes Säule weht,
Schwinden alle Erdengrößen,
Nur die Götter bleiben stet.

Selbstverständlich schlägt hierauf die siegestrunkene Stimmung des Chors plötzlich um, sie wird von der Flüchtigkeit des Glücks und des Lebens, von der Perspektivlosigkeit überlagert:

Um das Ross des Reuters schweben,
Um das Schiff die Sorgen her,
Morgen können wir's nicht mehr,
Darum lasst uns heute leben.

[23] Schiller, Friedrich: „Kassandra". Ebd., S. 523.
[24] Schiller, Friedrich: „Siegesfest". Ebd., S. 535–539.

Die Aufwertung der Poesie und der neu interpretierte Begriff der Freiheit

Diese gehaltstypologischen Merkmale sind für den bei Weitem größten Teil der zeitgenössischen modernen Dichtung um 1800 typisch – trotz aller individuellen Unterschiede in der poetischen Gestaltung. So erhielt in der Lyrik Hölderlins die Antithese von Dichtung und Wirklichkeit einen ähnlichen Stellenwert wie bei Schiller. Insbesondere in der Griechenmetaphorik Hölderlins spiegelte sich seit den mittneunziger Jahren ein gestörtes Verhältnis zwischen Außenwelt und Weltanschauung wider; poetisch erträumte Harmonien werden kontradiktorisch zu der entstellten bzw. für entstellt gehaltenen Wirklichkeit gesetzt. Eines der Ergebnisse dieser zunehmenden Spannungen ist bei allen individuellen Unterschieden die erhöhte Wertempfindung der modernen Dichter um 1800 für das Poetische, das (ästhetisch) Schöne. Fühlt man diese bedroht, glaubt man alles verlieren zu können. Schiller schrieb Ende 1799:

> Siehe da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
> Dass das Schöne vergeht, dass das Vollkommene stirbt.[25]

Etwa gleichzeitig sprach Hölderlin in einem seiner berühmtesten Gedichte, in *Hälfte des Lebens*, in poetisch feingewebten Bildern seine Ängste aus, die Dichtkunst – seine einzige Zuflucht – könnte an der Kälte des wirklichen Lebens erlöschen:

> Weh mir, wo nehm ich, wenn
> Es Winter ist, die Blumen, und wo
> Den Sonnenschein,
> Und Schatten der Erde?
> Die Mauern stehn
> Sprachlos und kalt, im Winde
> Klirren die Fahnen.[26]

Solche Metaphern, aber auch der Hölderlin-Vers „Was bleibet aber stiften die Dichter“ in *Andenken* von 1803[27] korrespondieren bei allen Unterschieden eindeutig mit der modernen Aufwertung der Dichtung und des Dichters in Schillers Lyrik von den *Künstlern* bis zu seinen letzten Gedichten nach 1800, aber auch mit frühromantischen Allegorien von der Macht des Gesanges in den *Arion*-Gedichten von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck.

[25] Schiller, Friedrich: „Nänie“, Berliner Ausgabe, Bd. 1, S. 490.
[26] Hölderlin, Friedrich: „Hälfte des Lebens“ (1800). Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke und Briefe. 4 Bde. Hg. v. Günther Mieth. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1970, Bd. 1, S. 447.
[27] Hölderlin, Friedrich: „Andenken“ (1803). Ebd., S. 492.

Damit verbindet sich jedoch ebenfalls der neu interpretierte Begriff der *Freiheit*, jene des schöpferischen Dichters, die um 1800 eine Jahr für Jahr zunehmende und immer deutlicher umrissene Entfernung von den Koordinaten jeglicher Realität implizierte. So findet Schiller für diese Freiheit im Jahrhundertwendegedicht „auf allen Länderkarten" genauso keinen „Raum" mehr, wie Novalis und Friedrich Schlegel in der Welt der „bekannten Größen". Gewiss gehört *diese* Aufwertung der Poesie und der davon nunmehr untrennbaren überdimensionalen Freiheit zu den wichtigsten innovativen Trägern der neuen Dichtkunst um 1800. Die irrationale Verbindung von „Freiheit" und dem „Reich der Träume" löst auch die Spannungen im Schiller-Gedicht von 1801 und nur die Freiheit *von* allen Realien ermöglicht die Freisetzung der magischen Kräfte des Dichters, wie das die *Ofterdingen*-Verse des Novalis 1802 nachempfinden lassen:

> Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren
> Sind Schlüssel aller Kreaturen
> Wenn die so singen, oder küssen,
> Mehr als die Tiefgelehrten wissen,
> Wenn sich die Welt ins *freye Leben*
> Und in die*[freye]Welt* zurück begeben,
> Wenn dann man in Märchen und Gedichten
> Erkennt die [alten] wahren Weltgeschichten,
> Dann fliegt vor Einem geheimen Wort
> Das ganze verkehrte Wesen fort.[28]

Ähnlich reflektieren folgende Terzinen des Friedrich-Schlegel-Sonetts *Die Verhältnisse* diese moderne poetische Sicht zwei Jahre später:

> Wir sollen unbekannte Größen wählen,
> Es sind zu wenig Gleichungen gegeben,
> Drum hatt' und hat's ein sonderbar Bewendnis;
>
> Denn wenn wir endlos rechnen, zweifeln, zählen
> Wird uns das klare, leichte, *freie* Leben
> Ein einzig vielverschlungen Missverständnis.[29]

[28] Novalis Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hist.-krit. Ausgabe. Hg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. 3. erg. erw. u. verb. Aufl. 4 Bände u. ein Begleitband. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1977–1988, Bd. 1, S. 344 f. (Hervorhebung L. T.)

[29] Schlegel, Friedrich: Kritische Ausgabe seiner Werke. 22 Bde. Bd. 5: Dichtungen, Hg. v. Hans Eichner. Paderborn / München / Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, 1962, S. 169.

Veränderungen in der Antike-Rezeption und die moderne Vergangenheitsorientierung

Die Antike-Rezeption, wie sie bei Schiller, Hölderlin, A. W. Schlegel und Tieck nachweisbar ist, hatte um 1800 nichts mehr mit den klassizistischen Ideen der vorrevolutionären Aufklärung gemeinsam. „Hölderlin hat mit Bewusstsein die Antike der neuen Vorstellungsart untergeordnet gefunden" – schrieb Gadamer,[30] und auch A. W. Schlegel vertrat seinerzeit die Ansicht: „Im Laufe der Zeiten verändert sich immerfort alles. Das Alte kann also nicht ohne weiteres hergestellt werden [...]"[31]

Ganz und gar der neuen Weltsicht entsprechend führte bereits die Flucht aus der Gegenwart und nicht mehr der Wille ihrer Erneuerung auch Ludwig Tieck in die Welt der antiken Götter, wenn er kurz vor der Jahrhundertwende folgende Verse verfasste:

> Rückwärts flieht das zage Bangen,
> Und die Muse reicht die Hand,
> Führet sicher das Verlangen
> *In der Götter Himmelsland.*[32]

Wenn man Schillers letzte Gedichte mit denen der Romantiker und unter dem Aspekt seines veränderten Verhältnisses zur Antike liest,[33] so dürften u. a. folgende (sich allgemein durchsetzende neue typologische) Eigenheiten auffallen: Einerseits brachten die stoffliche Auswahl (z. B. *Hero und Leander*) und die Bearbeitung (z. B. *Das Siegesfest*) schon an sich die neu entstandenen Brüche in der Weltanschauung sowie die gestörten Beziehungen zur Wirklichkeit zum Ausdruck. Andererseits enthielt die klassische Themenwahl jeweils auch Motive einer Flucht aus der unbequem und unüberschaubar gewordenen Gegenwart. Ebendies sagte Schiller in Bezug auf *das Siegesfest* eindeutig aus:

> Die Lieder der Deutschen, welche man in fröhlichen Zirkeln singen hört, schlagen fast alle in den platten, prosaischen Ton der Freimaurerlieder ein, *weil das Leben keinen Stoff zur Poesie gibt*; deswegen habe ich mir den poetischen Boden der homerischen Zeit gewählt und die alten Heldengestalten der Ilias darin auftreten lassen. *So kommt man doch aus der Prosa des Lebens heraus* und wandelt in besserer Gesellschaft.[34]

[30] Gadamer, Hans-Georg: Hölderlin und die Antike. In: Hölderlin. Gedenkschrift zu seinem 100. Todestag. 7. Juni 1943. Hg. v. Paul Kluckhohn. Tübingen: Verlag v. J. C. B. Mohr, 1943, S. 68.

[31] Schlegel, August Wilhelm: Kritische Schriften und Briefe. 6 Bde. Hg. v. Edgar Lohner. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1962–1967, Bd. 3, S. 81.

[32] Tieck, Ludwig: Schriften. 28 Bde. Berlin: Georg Reimer, 1828–1854, Bd. 16, S. 80.

[33] Siehe den Abschnitt mit dem Titel „Antike-Thematik in Schillers letzten Gedichten".

[34] Friedrich Schiller an Wilhelm von Humboldt, Weimar, den 18. August 1803. In: Schillers Briefe in zwei Bänden. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1968, Bd. 2, S. 335 f. (= Bibliothek der deutschen Klassiker, BdK)

Ganz im Gegensatz dazu kommentierte Schiller seine Hinwendung zur Antike kurz nach der Veröffentlichung der ersten Fassung der *Götter Griechenlands*[35] und damit die Antike-Rezeption noch vor den welthistorischen Ereignissen in Frankreich in einem Brief an Körner *nicht mit der Flucht vom Leben*, sondern *mit dem sinnvollen Zurückfinden zum* harmonisch ausgeglichenen *Leben*, wie sie in der Klassizismus-Theorie der Aufklärung seit dem berühmten Aufsatz von Johann Joachim Winckelmann[36] vertreten war. In dem Schiller-Brief an Körner am 20. August 1788 hieß es noch:

> In den Nächsten 2 Jahren, habe ich mir vorgenommen, lese ich keine moderne Schriftsteller mehr. […] Keiner thut mir wohl; jeder führt mich von mir selbst ab, und die Alten geben mir jetzt wahre Genüsse. Zugleich bedarf ich ihrer im höchsten Grade, um meinen eigenen Geschmack zu reinigen, der sich durch Spitzfündigkeit, Künstlichkeit und Witzelei sehr von der wahren Simplizität zu entfernen anfing. Du wirst finden daß mir ein vertrauter Umgang mit den Alten äußerst wohltun – vielleicht Klassizität geben wird.[37]

Es gibt dagegen *nach 1800* kaum mehr einen Unterschied zwischen der romantischen Hinwendung zum Mittelalter und der modernen Antike-Rezeption, wenn z. B. Achim von Arnim bei der Begegnung der toten, doch ewig lebendig wirkenden Venus-Statue seine fieberhaft pulsierenden Worte zwischen Angst, erotischem Zauber und der Begeisterung für die Schönheit allmählich in Lexeme christlich-religiöser Andacht[38] hinüberführt.

Mir zittern die Glieder;
Hier fühle ich Säulen,
Hier will ich verweilen.
Ich fühle umher,
Wer atmet so schwer?
Ich fühle Gestalt
So schauerlich kalt,
Durch Sturm und durch Regen
[…]

Die Hände sie gleiten
An rundlichen Gliedern
Die Brust muß sich weiten,
Dem Tode verbrüdern!
Was liegt hier gestrecket,
Vom tödlichen Stahl,
Daß nimmer ihn wecket
Der blitzende Strahl?
Die marmornen Glieder

35 Schiller, Friedrich: „Die Götter Griechenlands". Ebd., Bd. 1, S. 184–190.
36 Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. In: Johann Joachim Winckelmann: Werke in einem Band. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1969, S. 1–37. (= BdK)
37 Friedrich Schiller an Körner, Rudolstadt, den 20. August 1788. In: Schillers Briefe in zwei Bänden. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1968, Bd. 1, S. 197. (= BdK)
38 Im folgenden Zitat jeweils kursiv hervorgehoben.

Ich kenne sie wieder.
Gemeißelt, geglättet
Auf Felsen gebettet,
Zwei tausend von Jahren
Sich jung noch bewahren.
Die Göttin der Alten
Ich fühl sie mit Händen
Ihr mächtiges Walten,
Die *himmlischen Spenden,*
Gar schnell bei dem Schönen
Vergeß ich die Schrecken
Es muß mich *versöhnen*
[...]
Ich bring sie nach Haus
Zum friedlichen Herde
[...]
Ich stelle sie frei,
Daß alle sie schauen
Mit süßem Vertrauen.
Bald Kenner sie preisen
Die Pilger bald reisen
Zur *Wallfahrt*, zu ihr
Und *zubeten* mit mir.[39]

Die untrennbaren Verflechtungen antiker Vorstellungen und christlich-religiösen Glaubens wurden auch in Hölderlins Lyrik zwischen 1800 und 1803 in Gedichten wie *Brot und Wein, Friedensfeier, Der Einzige, Patmos* etc. in der Geschichte der Germanistik kontinuierlich nachgewiesen.[40] Beachtenswert ist, dass bereits im Jahre 1850, zur Zeit der frühesten Anfänge der wissenschaftlich fundierten Hölderlin-Forschung, der ungarndeutsche Karl Julius Schröer (1825–1900, damals Leiter des Lehrstuhls für Germanistik an der Pester Universität im Königreich Ungarn) in seiner deutschen Literaturgeschichte Hölderlins Interesse für das klassische Altertum bzw. seine um 1800 moderne Antike-Rezeption als eine Tendenz innerhalb der deutschen romantischen Dichtung interpretierte und Hölderlin der deutschen Romantik zuordnete, indem er darüber u. a. Folgendes schrieb: „Den Romantikern beizugesellen ist jedenfalls auch Friedrich Hölderlin [...] Seine Gedichte und sein Hyperion zeugen *von ächt romantischer Sehnsucht nach dem griechischen Alterthum.* [...] Antikes ist jedoch daran, meines Erachtens, *nichts als zum Theil das Metrum.*"[41] Die *neue* Anwendung und Auslegung der Antike-Thematik *nach 1800* war verwandt mit der allgemeinen Vergangenheitsorientierung sowie der Flucht aus der Realität in eine Traumwelt der Schönheitsideale der Poesie. Alle diese Erscheinungen wurzeln in der weltanschaulichen Neuorientierung der modernen Dichter. Ihre poetische Bildwelt entfaltete sich aus dem Spannungsverhältnis zur zeitgeschichtlichen Situation: Die kontrapunktisch zur

[39] Arnim, Achim von: Dem Wanderer in Griechenland. In: Arnim, Achim von: Werke. 6 Bde. Hg. v. Roswitha Burwick, Jürgen Knaack, Paul Michael Lutzeler, Renate Moehring, Ulfert Ricklefs u. Hermann F. Weiss. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1989–1994, Bd. 5, S. 140 f.

[40] Ich verweise hier aus der riesigen Sekundärliteratur auf einschlägige Publikationen v. E. Petzold (1896, Nachdruck 1967), R. Th. Stoll (1952), E. Lachmann (1966), J. Schmidt (1990 u. 1992–1994).

[41] Schröer, Karl Julius: Geschichte der deutschen Literatur. Pesth: Verlag v. Gustav Heckenast, 1850, S. 273. (Hervorhebung L. T.)

Wirklichkeit gesetzten Ideen und Metaphern – so unterschiedlich sie thematisch und so divergierend sie im individuellen Grad und Ausmaß ihrer Spannungen sein mochten – waren gleichermaßen charakteristisch für die Lyrik von Schiller, Hölderlin, Tieck, A. W. Schlegel, Novalis und dem jungen Brentano. Im Grunde gibt es ja kaum wesentliche Unterschiede zwischen dem Gedichtausklang von Schillers *Der Jüngling am Bache* von 1803 („Raum ist in der kleinsten Hütte / Für ein glücklich liebend Paar.“)[42] und den Tieck-Versen aus der *Schönen Magelone*:

> Beglückt wer vom Getümmel
> Der Welt sein Leben schließt,
> Das sonst in dem Gewimmel
> Verworren abwärts fließt.[43]

Der relativierte Zeitbegriff und der entleerte Raum

Die Heraufbeschwörung der Vergangenheit schuf, ob es das Mittelalter oder die Antike war, die Möglichkeit, die beabsichtigten Distanzen zur befremdenden Gegenwart auszudrücken. So sind die vielfach variierten Worte Tiecks „Rückwärts flieht das zage Bangen / Und die Muse reicht die Hand“[44] oder „Und Zukunft wird Vergangenheit“[45] sowie August Wilhelm Schlegels „Vergangenheit muss unsre Zukunft gründen / Mich soll die Gegenwart nicht halten“[46] ihrem weltanschaulich-poetischen Ursprung nach bei allen individuellen Differenzen eng miteinander verwandt. Aber auch Schillers damalige Vergangenheitsthemen, etwa *Der Graf von Habsburg* und die bereits angeführten Antike-Gedichte, sind mit der Vergangenheitsorientierung der Frühromantiker bei allen individuellen weltanschaulichen Unterschieden typologisch eng verbunden. Und so wenig es für Schiller charakteristisch war, so legte er – unmittelbar nach Beendigung der christlichen Wunderballade *Der Graf von Habsburg* – seinem vor der Gegenwart fliehenden und sie verabscheuenden *Pilgrim* Worte seufzender Sehnsucht nach dem unerreichbaren Höheren in den Mund. Das Gedicht schrieb Schiller inmitten einer Zeit, als in der deutschen Lyrik nach den vorerst wenig publikumswirksamen frühromantischen Ansätzen die diesseitsentfremdeten Pilger, Nonnen und Eremiten ohnehin für Jahrzehnte mit europaweiter Ausstrahlung in Mode zu kommen in Begriff waren. (Man

[42] Schiller, Friedrich: Der Jüngling am Bache, Berliner Ausgabe, Bd. 1, S. 528.
[43] Tieck, Ludwig: Schriften, Bd. 4, S. 354.
[44] Tieck, Ludwig: Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte. München, 1964, S. 57.
[45] Tieck, Ludwig: Mondscheinlied, ebd., S. 175 f.
[46] Schlegel, August Wilhelm: An die südlichen Dichter. In: Auswahl deutscher Gedichte, hg. v. H. Kluge. Verlag Oskar Bonde, Altenburg: 1910, S. 560 f.

braucht dabei nur an Lieder in den Bänden *Des Knaben Wunderhorn* und ganz besonders an Gedichte der schwäbischen Schule um Ludwig Uhland zu denken).

Auffallend ist überhaupt wie auf diese Weise der Zeitbegriff in den poetischen Reflexionen um die Jahrhundertwende plötzlich relativiert wurde. Wo die Konturen der Zeitgrenzen sowie der zeitlichen Veränderungen früher scharf umrissen waren, wo man einst die Welt und das Leben zwischen Vergangenheit und Zukunft noch als vielverheißende und ununterbrochen zum Besseren fortschreitende Realität begriff, kam alles schlagartig in die Schwebe. Das führte zu einem Paradigmenwechsel in der literaturhistorisch repräsentativen Poesie, der die modernen Dichter unmittelbar vor und nach der Jahrhundertwende trotz ihrer vielfältig auseinanderstrebenden individuellen ästhetischen Normen miteinander verband, gleichzeitig aber von den Lyrikern der Spätaufklärung (z. B. Voß und Gleim) und der Trivialdichtung (z. B. Müchler) deutlich trennte. Unter den modernen Aspekten verloren die früheren Beziehungen zwischen Fortschritt und Zeit ihren Sinn genauso wie die Zeit als objektiv bestimmbares und messbares Phänomen glückverheißender und nutzbringender Veränderungen in einer Welt, die von dem Menschen unabhängig existieren soll und in der der Mensch zu leben habe. Wenn dabei überhaupt noch irgendwelche realen Zukunftsbilder mit der Zeit in Verbindung gebracht werden sollen, so geht es nicht mehr um den ersehnten Aufstieg der Aufklärer, die Metaphern der neuen Sicht „leiten" einen nur noch „abwärts": Wilhelm Heinrich Wackenroder gehörte zu den ersten deutschen Romantikern, der diese moderne Sicht sowie die Fragwürdigkeit des alten Zeitverständnisses bereits vor der Jahrhundertwende seinen Lesern in poetischer Form nahelegte:

So wandelt sie, im ewig gleichen Kreise
Die Zeit nach ihrer alten Weise,
Auf ihrem Wege *taub und blind,*
Das unbefangne Menschenkind
Erwartet stets vom nächsten Augenblick
Ein unverhofftes seltsam neues Glück,
Die Sonne geht und kehret wieder,
Kömmt Mond und sinkt die Nacht hernieder,
Die Stunden die Wochen abwärts leiten,
Die Wochen bringen die Jahreszeiten.
Von außen nichts sich je erneut,
In dir trägst du die wechselnde Zeit,
In dir nur Glück und Begebenheit.[47]

[47] Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst. In: Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Dichtung, Schriften, Briefe. Hg. v. Gerda Heinrich, Berlin: Union Verlag, 1984, S. 341 f.

Die gesamte Widerspruchsmetaphorik der modernen Poesie enthielt auf diese Weise in ihrem innersten Kern die konsequent wirklichkeitsbezogene Überzeugung, dass eine reale Chance des Fortschritts zur Humanität im sozialhistorischen Gefüge der Zeit kaum mehr auszumachen war. So versuchte man selbstverständlich in der Dichtung das tradierte aufklärerische Weltbild zu korrigieren und die verlorenen Werte durch neue zu ersetzen. Dazu wurde man zwar im ständigen Konfrontationsprozess mit der Umwelt jeweils von der *Gegenwart* und der erlebten *Wirklichkeit* inspiriert, trotzdem mussten die gewonnenen neuen Werte notwendigerweise außerhalb dieser aktuellen *Phänomene* liegen, so u. a. in der Vergangenheit, in der Poesie, im Subjekt des Dichters oder eben im Jenseits.

Die kritische Distanz von der erlebten Wirklichkeit, insbesondere von ihren messbaren Werten in Raum und Zeit, wurde in der poetischen Metaphorik dieser modernen Dichtung zunehmend größer: „Zu was Besserm sind wir geboren" pulsierte 1797 noch der Zukunft zugewandt Schillers *Hoffnung*.[48] Dieses Bessere verklärte sich nach 1800 zum „Wunderland" der Poesie (*Sehnsucht*, 1801), verschwand im „nirgends und nie" (*An die Freunde*, 1802), floh in „die kleinste Hütte" (*Der Jüngling am Bache*, 1803), „in des Herzens [...] stille Räume" (*An ****, 1801) und ließ schließlich Visionen von unüberbrückbaren Spannungen zwischen „Erde" und „Himmel", Endlichem und Ewigem aufkommen, wie man ihnen auch in den Schlussstrophen des 1803 verfassten *Pilgrim* begegnet[49]:

Hin zu einem großen Meere
Trieb mich seiner Wellen Spiel
Vor mir liegts *in weiter Leere,*
Näher bin ich nicht dem Ziel.

Ach, kein Steg will dahin führen,
Ach, der Himmel über mir
Will die Erde nie berühren,
Und *das dort ist niemals hier.*

Das möglicherweise von Karoline von Günderrode verfasste Gedicht[50] hebt bereits mit dem Vakuum-Erlebnis an, mit dem Schillers Gedicht ausklingt:

[48] Schiller, Friedrich: „Hoffnung" (1797), Berliner Ausgabe, Bd. 1, S. 419 f.
[49] Schiller, Friedrich: „Der Pilgrim", Berliner Ausgabe, Bd. 1, S. 529 f. (Hervorhebungen L. T.)
[50] Günderrode, Karoline von: Sämtliche Werke und ausgewählte Studien. Historisch-kritische Ausgabe. 3 Bde. Hg. v. Walter Morgenthaler. Basel / Frankfurt am Main, 1990–1991, Bd. 1, S. 454. Verfasserschaft unsicher, siehe ebd., Bd. 3, S. 281–284.

Ist alles stumm und leer,
Nichts macht mir Freude mehr,
Düfte sie düften nicht,
Lüfte sie lüften nicht,
Mein Herz so schwer!

Ist alles öd und hin,
Bange mein Geist und Sinn,
Wollte nicht weiß ich was,
Jagt mich ohn Unterlass
Wüsst ich wohin? [...]

Die Metaphorik der „erschütterten" Gegenwartsbeziehungen

Von den Wirklichkeitsbezügen her gesehen ist es besonders aufschlussreich, wie die modernen Dichter um 1800 die Gegenwart und die Wirklichkeit der Jahrhundertwende unmittelbar erfassten. Angesichts des Reichtums poetischer Bilder fällt dabei die Einhelligkeit eindeutig ablehnender Aussagen sowie metaphorischer Parallelen auf. Die Metaphern vermitteln plötzlich eine ganze Reihe von Visionen einer aus den Fugen geratenen Welt[51] sowie unergründbar und unabwendbar um sich greifender Ängste.[52] Hölderlin schrieb z. B. im Jahre 1799:

[...] du Gott der Zeit!
Zu wild, *zu bang ist's ringsum*, und es
Trümmert und wankt ja, wohin ich blicke.
Ach! *Wie ein Knabe seh ich zu Boden* oft,
Such in der Höhle Rettung von dir und möcht,
Ich Blöder, eine Stelle finden,
Alleserschütterer! wo du nicht wärest.[53]

Die typologischen Beziehungen dieser Stelle zu den folgenden Novalis-Versen der *Geistlichen Lieder* sind unverkennbar:

Es schleichen *wilde Schrecken*
So ängstlich leise her,
Und tiefe Nächte decken
Die Seele zentnerschwer.

[51] Die Metaphern der „aus den Fugen geratenen Welt" werden in den folgenden Zitaten **fett** hervorgehoben.
[52] Die Textpartien der „Ängste" erscheinen in den Zitaten *kursiv* gedruckt.
[53] Hölderlin, Friedrich: „Der Zeitgeist" (1799). Hölderlin, Friedrich: Werke und Briefe, 1970, Bd. 1, S. 338.

Die sichern Stützen schwanken,
Kein Halt der Zuversicht;
Der Wirbel der Gedanken
Gehorcht dem Willen nicht.[54]

Schiller fasste in seinem Jahrhundertwendegedicht den gegebenen Weltzustand in der Formel:

Und die Grenzen aller Länder **wanken**,
Und die alten Formen **stürzen ein** [...][55]

Nicht nur um 1800, sondern in allen Phasen der deutschen Romantik wurden die seelenzermürbenden Angstzustände auch mit dem unheimlich zwingenden Druck philiströs interpretierter Wertvorstellungen des Vernünftigen und Nützlichen in Zusammenhang gebracht. Wo nichts mehr, als die Arbeit einen Sinn hat, bleibt einem – nach dem der nicolaischen Schule der Berliner Spätaufklärung entlaufenen Ludwig Tieck – nur eine leb- und farblose Welt ohne Gefühle, Liebe, Sehnsüchte und Erinnerungsbilder übrig, nur noch mit Ängsten und Gram:

Als das Glück von der Erde sich wandte,
Das Geschick alle Götter verbannte,
Da standen die Felsen so kahl,
Es verstummten der Liebenden Lieder,
Sah der Mond auf Betrübte hernieder,
Vergingen die Blumen im Tal.

Sorg' und Angst und Gram ohne Ende,
Nur zur Arbeit bewegten sich die Hände,
Trüb und tränend der feurige Blick,
Sehnsucht selber war nun entschwunden,
Keiner dachte der vorigen Stunden,
Keiner wünschte sie heimlich zurück.[56]

Welch grundsätzlich anderen Stellenwert erhielt hier der Begriff „Arbeit", als in dem gleichzeitig entstandenen Gedicht von Johann Heinrich Voß![57] Noch deutlicher wurde in diesem Zusammenhang Karoline von Günderrode:

[54] Novalis: „Geistliche Lieder X." (entstanden 1799–1800). Novalis Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, Bd. 1, S. 171.
[55] Schiller, Friedrich: An ***, Berliner Ausgabe, Bd. 1, S. 497 f.
[56] Tieck, Ludwig: Franz Sternbalds Wanderungen, S. 164.
[57] Voß, Johann Heinrich: „Zur Arbeit" (1801). Siehe in diesem Band Kap. „Wirklichkeit und Modelyrik...", Abschnitt „Politische Unverbindlichkeit – poetischer Anachronismus(?)"

Der Himmel ist gestürzt, der Abgrund ausgefüllt,
Und mit Vernunft bedeckt, und sehr bequem zu gehen.
Des Glaubens Höhen sind nun **demoliret**.
Und auf der flachen Erde schreitet der Verstand,
Und misset alles aus, nach Klafter und nach Schuen.[58]

Es ist auch bezeichnend, wie die alles durchdringende Desillusionierung Vergänglichkeitsahnungen sowie pessimistische Gedanken von der Flüchtigkeit des Lebens aufkommen ließ. In einem Schiller-Gedicht aus dem Jahre 1803 waren z. B. die äußerst bescheidenen „schönen Gaben" des wirklichen Lebens der *Gunst des Augenblicks*[59] preisgegeben:

Aus den Wolken muss es fallen,
Aus der Götter Hand, das Glück,
Und der mächtigste von allen
Herrschern ist der Augenblick

Von dem allerersten Werden
Der unendlichen Natur
Alles Göttliche auf Erden
Ist ein Lichtgedanke nur. [...]

So ist jede schöne Gabe
Flüchtig, wie des Blitzes Schein,
Schnell in ihrem düstern Grabe
Schließt die Nacht sie wieder ein.

Auch in einem Lied aus Tiecks Sternbald-Roman waren gerade die ersehnten Harmonien – fern von dem verhassten Getümmel der Gesellschaft – von der alles untergrabenden Macht der Vergänglichkeit bedroht:

Ach, Vergänglichkeit knüpft schon die Ketten,
Denen kein Entrinnen möglich bleibt,
Lieb' und Treue *können hier nicht retten,*
Wenn die harte Zeit Gesetze schreibt.[60]

[58] Günderrode, Karolina von: Vorzeit und neue Zeit. Günderrode, Karolina von: Der Schatten eines Traumes. Gedichte. Prosa. Briefe. Hg. v. Christa Wolf. Berlin: Buchverlag der Morgen, 1979, S. 71.

[59] Schiller, Friedrich. Die Gunst des Augenblicks, Berliner Ausgabe, Bd. 1, S. 516 f.

[60] Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen, S. 277.

Die düstere Metaphorik der erlebten Gegenwart baut sich in Wackenroders *Traum* aus Wörtern auf wie Dunkel, Schatten, ängstlich, drohend, Klippen, Felsen, bang, eingeschlossen [sein], zittern, scharfer Wind, verloren, Einsamkeit, eng, die Nacht eine dunkle Binde, niederschreiende Eule, tobend schäumender Wassersturz – bei ausgesprochen *fehlendem* thematischem Gegensatz, ausdrücklich mit *keinem* einzigen „Sternchen", ja nicht einmal mit dessen „schwachem Flimmerschein". Das Resultat ist die poetische Attitüde der erschütterten Gegenwartsbeziehungen mit intertextuellen Konvergenzen in alle Richtungen der zeitgenössischen modernen Lyrik:

Durch dunkle Schatten lenkt' ich meine Schritte,
Es ging mein treuer Freund zur Seite mir,
Er hörte meine *ängstlich* inn'ge Bitte
Und weilte nur zu meinem Besten hier.
Da standen wir in einer Felsen Mitte,
Von *dräunden* Klippen eingeschlossen schier:
Mit bangem Herzen, hielt ich ihn umschlossen,
Mein Haupt verbarg ich, meine Augen flossen.

Wir zitterten dem scharfen nächt'gen Winde,
Verloren in der dunkeln Einsamkeit,
Die schwarzen Wolken jagten sich geschwinde,
Die Eule laut vom Felsen niederschreit,
Nacht eng' um uns, wie eine dunkle Binde,
Ein Wassersturz, der tobend schäumt und dräut:
Ach! seufzt' ich, will kein Sternchen niederblicken,
Mit schwachem Flimmerschein uns zu beglücken?[61]

Die literaturhistorisch repräsentative Dichtung und die Empfindsamkeit

Die Authentizität eines solchen Bezuges zur Wirklichkeit war nur in einer Hinsicht gefährdet – wenn sie (bzw. die Spannung zum tatsächlichen Zeiterlebnis) im jeweiligen Gedicht von den modischen Klischees der zeitgenössischen spätsentimentalen Trivialdichtung fragwürdig gemacht oder gar aufgehoben wurde. Es ist bekannt, dass die modernen Verfremdungsmetaphern der jüngeren deutschen Dichtergeneration in jenen Jahren kein entsprechendes Interesse unter den Lesern fanden. Die poetischen Innovationen, die unmittelbar vor und nach 1800 am deutlichsten von der deutschen Frühromantik (auch theoretisch)

[61] Wackenroder, Wilhelm Heinrich: „Traum". In: Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Dichtung, Schriften, Briefe. Hg. v. Gerda Heinrich, Berlin: Union Verlag, 1984, S. 357.

angeboten wurden, wirkten sogar auf anspruchsvollere Literaten des In- und Auslandes eher befremdend als begeisterungswürdig.[62] Umso mehr waren die vielen alten und neuen Leser[63] der Almanache, der Kalenderdichtung und der verschiedenen Modejournale in jenen Jahren von einer Literatur beeindruckt, in der sie bereits bekannten An- und Absichten der Verfasser begegnen konnten. Hinzu kam freilich auch die Erwartung einer in der Lesepraxis wenigstens einigermaßen geläufig gewordenen poetischen Sprache. Die sentimentale Trivialpoesie der Spätaufklärung, die den mitteleuropäischen Liedermarkt vor und nach 1800 überflutete, entsprach in jeder Hinsicht diesen Anforderungen.[64] Sie galt dabei auch unter den alten und neuen urbanen Konsumenten der Literatur sogar für recht anspruchsvoll; eigentlich machte sie auch damals wie auch später den Eindruck, dass sie unter allen tradierten und noch gängigen Tendenzen nicht nur die vitalste, sondern tatsächlich auch die „modernste" der alten sei.

Gewiss könnte niemand die literarhistorisch repräsentativen deutschen Autoren zu sentimentalen Dichtern stempeln. Trotzdem sind empfindsame Züge sogar in manchen ihrer hervorragenden Gedichte nicht zu verkennen. Tiecks *Mondbeglänzte Zaubernacht, Weht ein Ton vom Feld herüber,* eine Reihe von Gedichten des jungen Brentano u. a. korrespondieren in vieler Hinsicht mit Stimmungen und Motiven der empfindsamen deutschen Modelyrik um die Jahrhundertwende. Auch in Schillers später Lyrik gibt es dafür zahlreiche Beispiele (u. a. *Des Mädchens Klage, Der Jüngling am Bache, Im Garten*).[65] (Es dürfte auch kein Zufall sein, dass vor allem solche und ähnliche *Gedichte* der modernen deutschen Dichter um 1800 den Eingang in die Periodika und die Almanache der städtischen Leser gefunden haben und dass sie damals sogar außerhalb der deutschen Sprachgrenzen besondere Erfolge erzielen konnten.[66])

[62] Ich berufe mich an dieser Stelle außer mancher kritischen Stellungnahmen in Deutschland (u. a. von J. W. Goethe) auf die entschieden kritische Ablehnung der neuen Tendenzen in der zeitgenössischen deutschen Dichtung (Novalis und Friedrich Schlegel) und Philosophie (Fichte, Schleiermacher) von dem Ungarn Ferenc Kazinczy, der führenden Persönlichkeit der zeitgenössischen ungarischen Literatur (siehe: in diesem Band, Kap. „Begegnungen mit der deutschen Literatur", und Carl Anton von Gruber, dem damals bedeutendsten Dichter der Ungarndeutschen (siehe: Schnittpunkte, Bd. 1, S. 213).

[63] Nach R. Schenda sei der Anteil der Leser in Mitteleuropa von 1770 bis 1800 von 15% auf 25% angestiegen. Schenda, Rudolf: Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770–1910. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1977, S. 444.

[64] Vgl. dazu meine beiden Studien aus den 80er Jahren: Tarnói, László: Unterhaltungslyrik der „eleganten Welt" in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts. Impulse. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik. Bd. 4. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1982, S. 222–252; Tarnói, László: Unterhaltungslyrik auf fliegenden Blättern um 1800, ebd. Bd. 5, 1982, S. 332–369. (= Impulse, 4 u. 5.)

[65] Letzteres war eine Kompilation der empfindsamen Gedichte *Die Erwartung* und *Das Geheimnis* aus den neunziger Jahren, mit Noten veröffentlicht im Jahre 1802 in Beilage zur ZEW, 1802, Heft 47. Siehe Kapitel „Romantisches und Sentimentales..." in diesem Band.

[66] „Der Jüngling am Bache" wurde z. B. bis 1842 sechsmal ins Ungarische übersetzt.

Selbst Goethe hatte – angeregt von Friederike Bruns *Ich denke dein* – 1796 ein sentimentales Lied mit dem Titel *Nähe des Geliebten* herausgegeben[67], das in den folgenden Jahren wiederholt nachgeahmt wurde.[68] Anklänge zur Empfindsamkeit gab es formal auch in manchen seiner Lieder nach der Jahrhundertwende, der Ernst des Sentimentalismus wurde aber einmal, in *Schäfers Klagelied*, durch die volkstümliche Stimmung,[69] ein andermal, in *Trost in Tränen* durch den empfindsamkeitsfremden verspielten Grundton des Dialogs[70] sowie durch die leicht pointierte Abschlussstrophe aufgehoben.

Wirklich ist es allerliebst / Auf der lieben Erde – Die gehaltstypologische Sonderstellung der Goethe'schen Lyrik (1800–1804)

Gewiss lassen sich manche intertextuellen, ja sogar thematischen und poesiehistorischen Beziehungen um 1800 zwischen der Lyrik von Goethe und seiner bedeutendsten Zeitgenossen (wie Schiller, Hölderlin, die Frühromantiker, ja auch die angehenden jüngeren Romantiker) nachweisen. Es gab damals tatsächlich zahlreiche Beziehungen, z. B. in der gemeinsamen Beteiligung an dem allmählichen Rückgang der deutschen klassizistischen Dichtung in der lyrischen Praxis (besonders auffallend nach 1803) sowie am neuen Zugang zur deutschen Liederdichtung, gleichzeitig sogar an dem plötzlich wieder entstandenen Interesse mehrerer Dichter (u. a. auch von Goethe) für das Sonett[71], oder z. B. in der oben bereits erwähnten mehr oder weniger offenen Haltung der deutschen Dichter zur sentimentalen Mode. Parallelen, zum Teil auch intensive Beziehungen zueinander, erwiesen sich ebenso in der entschiedenen Kritik *aller* bedeutenden deutschen Schriftsteller an den verschiedenen (um und nach der Jahrhundertwende unverändert der Spätaufklärung verpflichteten) anachronistischen Tendenzen in der Poesie, so unterschiedlich der Tenor ihrer kritischen Ablehnung auch ausfallen mochte, und im Zusammenhang damit

[67] Goethe: Nähe des Geliebten (1796). Gedichte und Singspiele. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1966, Bd. 1, S. 42 f. (= Berliner Ausgabe, 1.)

[68] Als Beispiele dafür seien hier Theodor Körners „Nähe der Geliebten" und des Ungarn Jacob Glatz' „Erinnerung an Elisen genannt". Letzteres siehe in: Deutschsprachige Texte aus Ungarn, Bd. 1, S. 108 f.

[69] Goethe: Schäfers Klagelied (entstanden 1802, erschienen 1804). (= Berliner Ausgabe, Bd. 1), S. 59 f.

[70] Goethe: Trost in Tränen (entstanden 1803, erschienen 1804), ebd., S. 60 f.

[71] Nach einer nahezu hundertjährigen Pause wurde das von dem aufgeklärten Jahrhundert verpönte Sonett Ende der 80er Jahre von G. A. Bürger wiederentdeckt, anschließend von seinem Schüler, A. W. Schlegel, mit manchen beachtlichen Exemplaren bekannt gemacht (z. B. „An Bürgers Schatten", „Auf Goethe", „Das Sonett") und zur Zeit der Jahrhundertwende auch von Goethe erprobt (siehe später). Die plötzliche Verbreitung und die große Nachfrage unter den Lesern dokumentieren in nur vier Jahrgängen der ZEW (von 1801 bis 1804) 30 Sonette (!) von insgesamt 139 Gedichten. Siehe dazu auch Schnittpunkte, Bd. 1, S. 274–276.

auch in der Widerlegung mancher heftiger Angriffe im literarischen Leben jener Jahre und ganz besonders in so bedeutenden gemeinsamen Unternehmungen, Programmen und Plänen, wie sie in den letzten fünf Jahren des 18. Jahrhunderts von Goethe und Schiller ausgetragen waren. Sogar Goethes verständnisvolles Interesse für Lieder auf fliegenden Blättern verband ihn wesentlich mehr mit den jüngeren Romantikern, als mit manchen ehemaligen früheren Mitstreitern für das volkstümliche Genre in der Poesie.

Bei eingehender Untersuchung *seiner Lyrik* zwischen 1800 und 1804 und deren Vergleich mit den Gedichten seiner modernen Zeitgenossen stellt sich allerdings mit besonderer Deutlichkeit die grundsätzliche Sonderstellung der Goethe'schen Poesie heraus: Eine Tatsache, die allerdings nicht nur für späte Nachkommen eine ist. Ist es so, dann lässt sich aber eine gehaltstypologische Gleichsetzung von Goethe und von Dichtern (von mehreren? von wenigen? von einem einzigen?) unter dem Etikett der sogenannten „hochklassischen Poesie" kaum begründen. Bei aller gegenseitigen Achtung und Freundschaft sowie schöpferischen Einflussnahme aufeinander wussten ja selbst Goethe und Schiller vom Anbeginn ihrer Zusammenarbeit in den mittneunziger Jahren genau um die erheblichen Differenzen, die nicht sie, sondern *ihre Werke* voneinander trennten.[72] Liest man ihre Briefe, theoretischen Schriften, und Notizen aus jener Zeit, erfährt man kurzerhand, dass sie geradezu um der eigenen schöpferischen Produktivität willen des intensiven Umgangs und der kontinuierlichen Auseinandersetzung mit den von ihrer Sicht substanziell abweichenden Positionen des jeweiligen Anderen bedurften. Dabei gibt es kaum eine größere Divergenz in der Entwicklung zeitgenössischer Dichtung als jene zwischen Goethes und Schillers lyrischem Schaffen, besonders nach den Xenien- und den Balladenjahren, und – stärker noch – nach der Jahrhundertwende.

Bezeichnenderweise schrieb Joseph Görres Mitte 1804 (kurz vor seinem produktiven Anschluss an die jüngere Romantik) in einem seiner süddeutschen *Aurora*-Beiträge von einer Art zeitgenössischer „Entzweiung" des „Modernen"[73] in der deutschen Poesie, indem er die Klassik und die Romantik als das „antik Moderne"[74] und das „modern Moderne" einander gegenüberstellte.[75] Dass er

[72] Siehe dazu meine Überlegungen in diesem Band unter dem Titel „Romantisches und Sentimentales…".

[73] In den Jahren seiner romantischen Orientierung verstand Görres unter Modernem ästhetisch-poetisch Wertvolles im Gegensatz zu der bereits für anachronistisch gehaltenen Poesie der Spätaufklärung.

[74] An dieser Stelle sei an folgende Worte über Goethes „Iphigenie" in Schillers Brief vom 21. 1. 1802 an Körner erinnert: „Sie ist […] so erstaunlich modern und ungriechisch, dass man nicht begreift, wie es möglich war, sie jemals einem griechischen Stück zu vergleichen. Sie ist ganz nur sittlich […]" In: Schillers Briefe, Bd. 2. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1968, S. 278. (= BdK)

[75] Görres, Joseph: Aurora-Beiträge, Nr. 3. (erschienen in „Aurora, eine Zeitschrift aus dem südlichen Deutschland", München, 15. Juni 1804) In: J. G.: Gesammelte Schriften, Bd. 4. Geistesgeschichtliche und literarische Schriften. I. (1803–1808). Hg. v. Günther Müller. Köln: Gilde-Verlag, 1926, S. 77.

dabei Schiller, ohne dass er ihn in dem kurzen Artikel beim Namen genannt hätte, eindeutig zu den letzteren zählte,[76] beweist der am 21. Januar 1805 veröffentlichte *Aurora*-Aufsatz über Schillers *Wilhelm Tell*, in dem er „das Romantische in seinem vollen Reitze" erlebte.[77] Wie sich dagegen Görres' Goethebild ebenda[78] von allen anderen Schriftsteller-Charakteristiken abwich, machen u. a. folgende Worte deutlich:

> Seltsam ist es doch immer, daß bei allen litterarischen Parteien, die sich in Deutschland umgetrieben haben, *Goethe beinahe allein als der ruhige Angelstern da steht, der nur in sich selber kreist, und von keinem andern Treiben um ihn her aus seiner Ruhe gerissen wird.* [...] Ich glaube die Huldigung ist rein, wie die meiste Polemik jetzt unrein und vergiftet ist, und er kann stolz seyn darauf in dieser kalten, indifferenten Zeit,[79] der nichts mehr Interesse und Theilnehmung abgewinnt, als daß was eßbar und nahrhaft[80] ist.

Sämtliche Goethe-Gedichte jener Zeit, sowohl die Gedankenlyrik als auch die geselligen Lieder, sind von einer poetischen Attitüde getragen, der tatsächlich nichts Vergleichbares an die Seite gestellt werden kann und die jeder gehaltstypologischen Einordnung widerstrebt. Die Wirklichkeitsbezüge dieser Lyrik sind auch in den bewegten Jahren immer gegenwartsoffen und zukunftszuversichtlich, wobei ihre poetische Aussage allerdings in zunehmendem Maße zur Abstraktion bzw. zur Verallgemeinerung des jeweils individuell Erlebten tendiert.

Selbst die geselligen Lieder, die 1801–1802 beide Dichter für das sogenannte Weimarer Mittwochkränzchen schrieben und die nach Goethes Intentionen „durch Naivetät vorzüglich ansprechende Gesänge"[81] sein sollten, weichen im Gehalt stark voneinander ab – man braucht nur Schillers *Siegesfest* (siehe Teil 5) und Goethes *Generalbeichte*[82] einander gegenüberzustellen.

Letzteres veranschaulicht die dem Leben und der Gegenwart zugewandten Beziehungen äußerst prägnant. Danach seien (laut Strophe 3 und 4) die „größten Sünden" die Folgenden: Erstens „wachend träumen", d. h. ein produktives

[76] In den ersten zwei Jahrgängen der „Aurora" wurden außer Schiller auch Jean Paul (13. Juni 1804), ebd. Nr. 2, S. 74–77, Hölderlin (24. 10. 1804), ebd. Nr. 21, S. 98 f. und Novalis (3. 4. 1805), ebd. Nr. 34, S. 120–123 eindeutig als Repräsentanten der „romantischen Moderne" interpretiert.

[77] Ebd., Nr. 27, S. 109 f., erschienen am 23. 1. 1805

[78] Ebd., Nr. 32, S. 118 f., erschienen am 11. März 1805 (Hervorhebung, T. L.)

[79] Görres verstand damals unter „indifferenter Zeit" die Jahre der unsicheren weltpolitischen Schwebe zwischen dem Staatsstreich vom 18. Brumaire und seiner Heidelberger Jahre ab 1805, ganz ähnlich wie diese Zeit auch von den „modernen" romantischen Zeitgenossen empfunden wurde.

[80] Auch die Ironie dieser Worte am Philiströsen (indirekt freilich auch am anachronistisch Spätaufgeklärten) verbindet Görres mit den deutschen „Modernen".

[81] Goethe: Tag- und Jahreshefte 1802. Berliner Ausgabe, Bd. 16, S. 91.

[82] Goethe: Generalbeichte (entstanden 1802, erschienen 1804), ebd., Bd. 1, S. 88 f.

Verhältnis zur Gegenwart aufgeben, (was gewiss auch als Goethes Distanzierung von der modernen Verfremdungspoesie, wie ich diese in den Teilen 1 bis 9 vorzustellen versuchte, gelesen werden kann), zweitens auf die Freuden und Schönheiten des Lebens verzichten (eine Sünde, die als solche von den „Modernen" nicht unbedingt oder möglicher Weise nur mit gemischten Gefühlen und Einschränkungen akzeptiert werden könnte) und schließlich drittens die Philisterweisheit tolerieren (diesmal freilich bei vollem Einverständnis mit jüngeren Modernen aller Zeiten). Dass Goethe nicht nur die ersten beiden, sondern auch die dritte nicht beging, was ihn schließlich doch noch ein klein wenig mit den modernen Dichtern verband, bezeugen aus dieser Zeit etwa ein Dutzend Gedichte gegen Karl August Böttiger, August von Kotzebue, Garlieb Merkel, Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Friedrich Nicolai u. a.

Freilich mündet das Gedicht nach Aufzählung der schlimmsten Sünden kurz vor dem Schluss in der zweiten Hälfte der fünften Strophe ohne jede Umschweife dem Leben zugewandt in die *Summa summarum* der verallgemeinerten Aussage darüber, wie man sich von diesen tatsächlich lebensgefährlichen Sünden bei entsprechender Reue befreien (und diese fürs ganze Leben auch vermeiden) könne:

> Willst du Absolution
> Deinen Treuen geben,
> Wollen wir nach deinem Wink
> *Unablässlich streben,*
> *Uns vom Halben zu entwöhnen*
> *und im Ganzen, Guten, Schönen*
> *Resolut zu leben.*

Das Du und das Wir in den einleitenden drei Versen zu der verallgemeinerten These (in den Versen 4–7) beziehen sich dieses Mal auf alle Menschen, werden ja damit alle Leser bzw. Zuhörer des Gedichtes angesprochen. Diesen folgt das *Rezept* für die unerlässliche Verhaltensweise aller Menschen in vier Versen (im Zitat oben kursiv gedruckt) als der gehaltliche Kern des ganzen Gedichtes mit umschließenden Reimen zu einer untrennbaren Einheit abgerundet. Danach müsse man stets *bestrebt sein* (Vers 4), *„Resolut zu leben"* (Vers 7), also was man auch tut oder erlebt, immer tatkräftig dabei zu sein, und zwar jeweils auch *ohne „Halbheiten"* (Vers 5), mit anderen Worten *„im Ganzen"* (Vers 6/a), das heißt aus Goethe'scher Sicht in den hochklassischen Jahren *„im Guten"* und gleicher Weise auch *„im Schönen"* (Vers 6/b).

Dass es dabei um ein echtes Gedicht und nicht bloß um kluge Merksätze geht, veranschaulicht nicht nur – wie es sich gehört – die *dichte* kurzbündige Sprache der verallgemeinerten Abstraktion, sondern vor allem eine noch darauf folgende letzte Strophe mit lauter Metaphern ohne ein einziges konjugier-

tes Verb,[83] nur mit der Bildersprache der Poesie skizziert, sowohl als eine Reihe verspielter, mit Humor leicht übertriebener metaphorischer Antonyme zu den „Sünden" wie gleichzeitig auch als lustige Bilder zu dem Ernst der Aussage in der vorangehenden Strophe. Schließlich ist das Gedicht an sich auch nichts Weiteres als ein „geselliges Lied" für das schon erwähnte Weimarer Mittwochkränzchen:

Dem Philister allzumal
Wohlgemut zu schnippen,
Jenen Perlenschaum des Weins
Nicht nur flach zu nippen,
Nicht zu liebeln leis mit Augen,
Sondern fest uns anzusaugen
An geliebte Lippen.

Wenn dann gleichzeitig in einem ähnlichen Lied an den gemütlichen Freundeskreis auf die Verse „Wundert euch, ihr Freunde, nicht, / Wie ich mich gebärde" die Worte „*Wirklich ist es allerliebst / Auf der lieben Erde*" reimen[84], dürfen gewiss alle Adressaten der poetischen Botschaft (die Leser in der Gegenwart miteinbegriffen) der Meinung sein, dass die Beziehungen des Verfassers zu der jeweiligen „Wirklichkeit" (zu der Welt und zu der Zeit, in denen er zu leben hat) in höchstem Maße ausgewogen seien oder zumindest als solche erstrebenswert sein müssten, dass ein derart positives Verhältnis zur Welt überhaupt schon an die Grenzen des real Möglichen stößt, bzw. dass es noch „realer", als Goethe dies im Februar 1802 in diesen zwei Versen in Worte fasste, gar nicht gehen könne.

Zeit und Umwelt verändern sich. Das positive und das negative Verhältnis dazu trenne voneinander ausschließlich, ob man bereit sei, mit den Wandlungen der Realität auch sich laufend zu verändern. Goethe ließ diese seine Überzeugung u. a. bereits in seinem Neujahrslied von 1801,[85] in einem der ersten „Kränzchen"-Lieder, poetisch nachempfinden:

Andere schauen
Deckende Falten
Über dem Alten
Traurig und scheu;

[83] Im Grunde genommen besteht diese 6. Strophe aus 4 Infinitivsätzen zum vorangehenden Text der 5. Strophe.

[84] Goethe: Tischlied (es entstand wie „Generalbeichte" im Februar 1802), Berliner Ausgabe, Bd. 1, S. 85 f. (Hervorhebung L. T.)

[85] Goethe: Zum neuen Jahr (entstanden 1801, erschienen 1802), ebd., S. 75 f. (Hervorhebung L. T.)

Aber uns leuchtet
Freundliche Treue;
Sehet, das Neue
Findet uns neu.

Trotz solcherart prinzipieller Differenzen zur Dichtung der jüngeren Modernen entstand freilich auch Goethes Lyrik in einem Milieu wie die der anderen. In Goethes *Bergschloss* sind z. B. die thematischen Beziehungen zur Mittelalterpoesie der Zeitgenossen unverkennbar. Aber wie anders Goethes Verhältnis zur Vergangenheit und Gegenwart war, wird schon daran deutlich, dass er – nicht ohne Humor, an manchen Stellen mit kleinlicher Ausführlichkeit – zunächst erzählt, was *nicht mehr* in den Ruinen geschieht, ehe er nach einem plötzlichen Wechsel in einer Reihe antithetischer Strophen wieder alles, was einst von der Zeit zerstört wurde, ganz und lebendig macht.[86] Auch vom seinerzeit modernen Pessimismus kann bei Goethe nicht die Rede sein angesichts der Totalitätsnormen, denen er jeden Augenblick unterwarf, wie er dies exemplarisch in seinem philosophischen Lied *Dauer im Wechsel*[87] vorgeführt hat. Dauer im Wechsel strahlt geradezu auch Goethes wunderbare Hohelied auf das sich in Zeit und Raum, Generationen hindurch erweiternde Familien- und Liebesglück unter dem Titel *Die glücklichen Gatten* (1802) aus.[88] Die ehemals großen Fragen der Aufklärung nach dem Fortschritt der Welt und der humanen Verhältnisse des Lebens wurden dabei nicht an zeithistorischen Ereignissen gemessen, sondern an den großen und allgemeinen Zusammenhängen der Natur als Einheit, beispielhaft etwa in dem naturwissenschaftlich-naturphilosophischen Gedicht *Weltseele* (1802?).[89] Die während einer jahrzehntelangen Entwicklung ausgearbeiteten Haltungsnormen, wie Goethe sie etwa am Gedichtende von *Natur und Kunst* 1800 summierte, schufen der Bereitschaft für das konstruktive und produktive Verhältnis zu jeder Gegenwart die Basis:

Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.

Wer Großes will, muss sich zusammenraffen;
In der *Beschränkung* zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.[90]

[86] Goethe: Bergschloss (entstanden 1802?, erschienen 1804), ebd., S. 65 f.
[87] Goethe: Dauer im Wechsel (entstanden 1799–1802, erschienen 1804), ebd., S. 83 f.
[88] Goethe: Die glücklichen Gatten (entstanden 1802, erschienen 1804), ebd., S. 79 f. Unter dem Titel Fürs Leben (von 1820) ist es als abschließender Teil eines Zyklus (nach Goethe eines „kleinen bürgerlichen Romans") von 6 Gedichten (unter dem Titel März, April, Mai, Juni, Frühling übers Jahr, Fürs Leben) lyrisch besonders wirksam. Ebd. S. 505–513.
[89] Goethe: Weltseele (entstanden 1803, erschienen 1804), ebd., S. 89 f.
[90] Goethe: Natur und Kunst (entstanden 1800, erschienen 1802), Berliner Ausgabe, Bd. 2, S. 121. (Hervorhebung L. T.).

Ganz ähnlich verband er auch in dem fast gleichzeitig geschriebenen *Sonett* die Würdigung des „neuen Kunstgeschmacks" und die der idealen Lebens- und Verhaltensweise des tätig schöpferischen Menschen:

Denn eben die *Beschränkung* lässt sich lieben,
Wenn sich die Geister gar gewaltig regen;
Und wie sie sich denn auch gebärden mögen,
Das Werk zuletzt ist doch vollendet blieben.[91]

Die intertextuellen Beziehungen dieses Goethe-Gedichtes zu den folgenden Terzinen des Friedrich-Schlegel-Sonetts *Betrachtung* aus dem Jahre 1803 verdeutlichen eher die hochgradigen Divergenzen im Gehalt der hochklassischen und der frühromantischen Dichtung als irgendwelche typologischen Parallelitäten:

So bleibt *Beschränkung* gern in tiefem Frieden;
Wie draußen ach, die wilden Stürme toben,
Es lockt die stille Welt dazu verweilen.

Den kühnern Geist hat immer Ruh vermieden,
Will sinnend auch Gefühl die Stille loben,
Er muss auf wildem Flügel weiter eilen.[92]

Im Friedrich Schlegel-Gedicht spannt sich ja in krassem Gegensatz zu dem des Goethe-Sonetts gerade die unaufhaltsam auseinanderstrebende Antithese zwischen der Innen- und Außenwelt der „kühnern Geister", und mit dem letzten Vers der *Betrachtung* wird gerade die von Goethe seit dem ersten Weimarer Jahrzehnt nicht mehr vertretbare, in dessen Sonett auch wörtlich entschieden abgelehnte (diesmal bereits selbstverständlich nicht mehr dem Sturm und Drang, sondern der Frühromantik verpflichtete) „Ungebundenheit" zum neuen Ideal erhoben.

Durch diese jahrzehntelang erarbeitete Grundposition war Goethes Weltanschauung sämtlichen Spannungen und Kontroversen zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem im sozialhistorischen und ideologischen Gefüge gewachsen.

Typisch für den weitaus größten Teil moderner und literaturgeschichtlich repräsentativer Dichter aber war, dass der unmittelbare Zeitbezug zur Wirk-

[91] Goethe: Das Sonett (entstanden 1800, erschienen 1807), Berliner Ausgabe, Bd. 1, S. 465. (Hervorhebung L. T.).

[92] Schlegel, Friedrich: Betrachtung. In: Friedrich Schlegel. Kritische Ausgabe seiner Werke. 22 Bände. Hg. v. Ernst Behler. Paderborn / München / Wien: Verlag Ferdinand Schöningh. 1959–1981, Bd. 5: Dichtungen. Hg. v. Hans Eichner, ebd., 1962, S. 171.

lichkeit der Jahrhundertwende vor allem einen Abschied von Illusionen auslöste. Ihre in der aufklärerischen Tradition wurzelnden Ideale waren für sie mit den bewegten welthistorischen Ereignissen in keiner Weise zu vereinbaren. Hoffnungen auf eine baldige Lösung der großen Probleme der Menschheit erschienen daher unzeitgemäß. Vielmehr wurde die verletzte Weltordnung mit Idealen saniert und poetisch kontrapunktiert, die von der Realität der erlebten Gegenwart schließlich so weit wie möglich entfernt waren, mögen sie nun in der Vergangenheit, in der Innenwelt des Individuums, in mystischen Vorstellungen oder in der Poesie selbst gelegen haben. Gerade diese gegenwartsfremden lyrischen Positionen – so widerspruchsvoll das auch zu sein scheint – aber waren mit den intensiven Wirklichkeitsbezügen der Dichter auf das Engste verbunden. Auf der poetisch authentischen Erfassung der realen Widerspruchsfelder beruhte der besondere Rang ihrer Werke. Die Gedichte Schillers, Hölderlins, August Wilhelm Schlegels, Tiecks und Novalis' wurzelten im Grunde genommen viel mehr in der Wirklichkeit der Entstehungszeit und widerspiegelten auch prinzipiell wesentlich mehr davon als gleichzeitig verfasste optimistische und lebensfrohe, jedoch bereits anachronistische Voß- und Gleim-Gedichte und vor allem mehr als die tagespolitisch aktuelle Dichtung jener Jahre für und gegen Napoleon sowie die vielen franzosenfreundlichen und franzosenfeindlichen Soldatenlieder bekannter oder unbekannter Zeitgenossen.[93] Die tradierten rationalen und sentimentalen poetischen Attitüden aus dem 18. Jahrhundert, aus der Zeit zwischen Hagedorn und Hölty, konnten um 1800 zwar Leserinteressen noch entgegenkommen, sie versandeten aber wegen ihrer mangelhaften Wirklichkeitsbezüge und ihrer nunmehr puren Unterhaltungsfunktion in den Niederungen der Trivialliteratur.

In diesem literarhistorischen Bezugsfeld nimmt Goethes Lyrik in jeglicher Hinsicht eine Sonderstellung ein. Man begegnet darin weder der undifferenzierten Weltzugewandtheit spätaufklärerischer Provenienz noch der gegenwartsablehnenden Haltung der modernen Dichter.

[93] Siehe in diesem Band Kap. „Wirklichkeit und Modelyrik um 1800".

VERSUCH EINES PORTRÄTS DES GELEHRTEN UND WISSENSCHAFTSORGANISATORS ROBERT GRAGGER[1]

Die *Bibliographia Graggeriana*[2] und ihr lebendiger Geist

Versucht man ihm durch eine Bilanz seiner großen wissenschaftsorganisatorischen Erfolge und wissenschaftlichen Resultate näher zu kommen, so will man nicht glauben, dass dieses erstaunlich produktive Leben nur knapp 39 Jahre währte. Es ist bekannt, dass die Ergebnisse seiner Arbeit nicht allein an Publikationen zu messen sind, und doch ist allein schon der Umfang der *Bibliographia Graggeriana* überwältigend. Sie umfasst 138 Titel, von denen drei, die *Ungarischen Jahrbücher* (1921–1926), die *Bibliographia Hungariae* (1923–1927) sowie die *Ungarische Bibliothek* (1919–1927) mit rund 20 Bänden die weit verzweigte wissenschaftsorganisatorische, hochschulerzieherische und editorische Tätigkeit des letzten Lebensjahrzehnts Robert Graggers dokumentieren.

Dringt man in dieses Werk ein, so wird man von der Komplexität seiner Gedankengänge und von der Tiefe und Konsequenz seiner Thesen zur deutschen und ungarischen sowie zur komparatistischen Literaturwissenschaft, zur Kulturgeschichte, ja sogar zur Sprachwissenschaft immer wieder überrascht. Der größte Teil seiner Publikationen wirkt heute, bereits sechzig bis achtzig Jahre nach ihrer ersten Veröffentlichung frischer und anregender als viele Arbeiten der Gegenwart. Und was hat sich nicht seither an den Forschungszielen, Grundauffassungen und Methoden geändert! Nur bei wenigen seiner prominenten Zeitgenossen von einst fühlt sich der Wissenschaftler heute noch verpflichtet, ihre Gedanken wieder aufzugreifen.

Graggers Werke, seine Schriften und sein Geist leben dagegen mit und unter uns, als ob sie erst vor Kurzem entstanden wären, und es wird seiner keineswegs nur heute, anlässlich der hundertsten Wiederkehr seines Geburtstages, und nur hier, im engen Kreis der Berliner Hungarologen und Finnougristen, gedacht, wo so vieles an den unvergesslichen Begründer dieses bedeutenden Forschungs- und Informationszentrums der ausländischen Hun-

[1] Der ursprüngliche Text dieses „Versuchs" wurde anlässlich des Gragger-Centenariums am 4. November 1987 in Berlin vorgetragen. Er erschien unverändert in den Berliner Beiträgen zur Hungarologie [künftig: BBH] Bd. 3, Berlin, 1988, S. 15–38. In vorliegender Fassung wurde er u. a. mit manchen Passagen aus den damals gleichzeitig veröffentlichten Erinnerungen von János Barta (siehe Anm. Nr. 26) und mit seither publizierten Forschungsergebnissen v. M. Schneider (siehe Anm. Nr. 25) sowie mit meinen Notizen zu einem Tagungsbeitrag über R. Gragger in den mittneunziger Jahren in Wien, schließlich mit neuen Informationen in zwei Kapitelteilen im Anschluss an das Kap. „Tagespolitischer Exkurs" (S. 192–199 und Anm. Nr. 45 und 65) ergänzt.

[2] Bibliographie Graggeriana. In: Ungarische Jahrbücher, 1927, Bd. 7, S. 25–32.

garologie und Finnougristik erinnert. Ich denke dabei weniger an den Gragger'schen Grundstock der Bibliothek oder an seine immer noch zugänglichen, zum Teil unveröffentlichten Manuskripte[3] bzw. an eigenhändige Randbemerkungen in manchen seiner Bücher, die den Leser, falls er das Glück hat, auf sie zu stoßen, auch heute noch anzuregen vermögen.[4]

Genius loci – und die Ausstrahlung des Gragger'schen Œuvre

Ich denke vielmehr an die bis heute erhalten gebliebene produktive Offenheit dieser Forschungsstätte – mag sie im Laufe ihrer Geschichte Institut, Seminar, Lehrstuhl oder Fachgebiet heißen oder geheißen haben – an ihre stets lebendige Bereitschaft, zu Dichtern und Schriftstellern, zu in- und ausländischen Wissenschaftlern, zu Verlegern und Kulturpolitikern sowie zu allen an Kenntnissen über Ungarns Geschichte und Gegenwart interessierten Einzelpersonen und Institutionen in Beziehung zu treten, mit einem Wort an ihre niemals und in keiner Weise introvertierte, sondern gegenwartsoffene, gleichzeitig traditionsbewusste wissenschaftliche und kulturelle wie auch kollegiale Atmosphäre.

Robert Graggers Geist ist aber nicht nur darin und nicht nur aus dem heutigen Anlass lebendig. Immer wieder begegnet man seiner Ausstrahlung auch außerhalb seines ehemaligen Instituts. In der neueren Zeit knüpfen germanistische Arbeiten (z. B. über die Literatur des Vormärz),[5] hungarologische Neuentdeckungen (z. B. über die Entstehungsgeschichte der *Altungarischen Marienklage,*[6] des ersten erhalten gebliebenen ungarischen Gedichtes) direkt an Resultate und Entdeckungen Robert Graggers an. Unter Linguisten erweckt noch heute seine Abhandlung zu Humboldts Ansichten über die ungarische Sprache Interesse.[7] Während der Feierlichkeiten in den Goethejahren 1974 und 1982 begegnete man in Ungarn immer wieder Graggers historischem Werk

[3] Siehe vor allem die Manuskripte der öffentlichen Vorträge im Gragger-Nachlass der Fachbibliothek Finnougristik an der Humboldt-Universität zu Berlin. Diese wurden von Paul Kárpáti später (ab 1988) in den Bänden der BBH veröffentlicht. Siehe am Ende dieses Kapitels die „Liste der v. Paul Kárpáti hg. Manuskripte".

[4] Siehe das folgende Kapitel unter dem Titel „Aus dem Gragger-Nachlass. Marginalien in einem Gedichtband von János Kis."

[5] Gragger, Robert: „Beck Károly és a német politikai költészet" [Karl Beck und die deutsche politische Dichtung]. Budapest: 1909, 82 S. Philologiai dolgozatok a magyar–német érintkezésekről [Philologische Arbeiten aus den ungarisch-deutschen Beziehungen]. Red. v. R. G. Budapest: 1912. Vgl. dazu Mádl, Antal: Politische Dichtung in Österreich 1830–1848. Budapest: Akadémia Kiadó, 1969, 358 S.

[6] Gragger, Robert: Eine altungarische Marienklage. In: Ungarische Jahrbücher, 1923, Bd. 3, S. 27–46. Vgl. dazu: Vizkelety, András: Mi van a kódexben? [Was enthält der Kodex?] In: Élet és Irodalom, 1983, Bd. 27, Nr. 8, S. 5. „Világ világa, virágnak virága" (Ómagyar Mária-siralom). Hg. u. kommentiert v. András Vizkelety. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986, 75 S.

[7] Gragger, Robert: Zur Geschichte der ugro-finnischen Sprachwissenschaft. I. Wilhelm von Humboldt. In: Ungarische Jahrbücher, 1924, Bd. 4, S. 27–40.

Preußen, Weimar und die ungarische Königskrone,[8] in dem er einigen aus ungarischer Sicht höchst interessanten politischen und diplomatischen Manövern nachging, die bis dahin hinter den Kulissen der großen vorrevolutionären historischen Schaubühne verborgen geblieben waren. Dabei begnügte er sich nicht damit, lediglich Fakten und Daten positivistisch zu registrieren und mitzuteilen. Bereits vor vierzig Jahren schätzte man an dieser Arbeit neben der historischen Genauigkeit vor allem die einzigartige Charakteristik der einzelnen historischen Personen, die „nahezu mit belletristischer Gestaltungskraft verlebendigt wurden."[9]

Am interessantesten ist jedoch gewiss jenes Beispiel, das nicht nur Graggers gegenwärtige Achtung im begrenzten Kreis der Forscher, sondern darüber hinaus auch seine noch immer nicht versiegte populärwissenschaftliche Breitenwirkung dokumentiert. Im Mai 1982 wurde in Budapest eine Goethe-Ausstellung eröffnet.[10] Dort war u. a. die Karikatur Goethes in deutsch-ungarischer Tracht zu sehen. Jeder Ausstellungsbesucher, der davor stehen blieb, konnte darunter die seitenlange wissenschaftlich fundierte Erklärung – deutsch und ungarisch – mit der Unterschrift Robert Graggers lesen. Als ob dieser zu den Mitgestaltern der Ausstellung von 1982 gehört hätte. Dabei wurden seine Worte einem bereits 1912 in ungarischer und deutscher Sprache erschienenen Goethe-Aufsatz entnommen.[11] Die Entscheidung für ihn war richtig. Was er darin einst geschrieben hatte, war 70 Jahre später immer noch unübertroffen. Seine präzise Sachlichkeit hat keine nachgewiesenen und vermuteten Zusammenhänge zwischen den Details der Karikatur und denen der Wirklichkeit außer Acht gelassen. Außerdem verstand Gragger hier wie in allen seinen wissenschaftlichen Arbeiten, mochte er deutsch oder ungarisch schreiben, sich dermaßen natürlich und unmittelbar auszudrücken, dass er die Fakten leicht zugänglich machte und zugleich seine wissenschaftlichen Resultate, die ja eigentlich auf den unwegsamen Pfaden der Forschung und mühseliger Erwägungen errungen worden waren, als eine Art Selbstverständlichkeit erscheinen ließ. So konnte der Ausstellungsbesucher im Jahre 1982, der Graggers Namen nicht kannte, den Eindruck haben, die zweisprachige Erklärung des Bildes sei direkt für ihn verfasst worden.

[8] Gragger, Robert: Preußen, Weimar und die ungarische Königskrone. Mit dem Faksimile eines Goethe-Briefes. Berlin: W. de Gruyter, 1923, X. 158 S. (= Ung. Bibl. Bd. I.)

[9] Bessenyei, Ákos: Gragger Robert. Budapest: Danubia, 1944, S. 49. (= Minerva Könyvtár [Minerva-Bibliothek] 158.)

[10] Goethe-Ausstellung im Mai 1982 im Budapester Kultur- und Informationszentrum der DDR.

[11] Gragger, Robert: Goethe Magyar–német ruhában. In: Philologiai dolgozatok a magyar–német érintkezésekről. Red. v. Gragger, Robert. Budapest: Hornyánszky Ny., 1912, S. 379–381. Dasselbe deutsch: G., R.: Goethe in ungarischer-deutscher Kleidung. In: Ungarische Rundschau, 1912, Bd. 1, S. 569–573.

Die Sprache der Gragger-Werke

Die korrelativen Beziehungen zwischen Persönlichkeit und Sprache sind allgemein bekannt. Gewiss hängt mit diesem natürlichen Verhältnis Graggers zur Wissenschaft auch die lebendige Frische seines sprachlichen Ausdrucks auf das Engste zusammen, von der in den vergangenen sieben bis acht Jahrzehnten kaum etwas verblichen ist. Unleugbar trägt heute noch seine Ungezwungenheit zur einmaligen Anziehungs- und Wirkungskraft der Gragger'schen Arbeiten bei.

Nichts terminologisch Verschlüsseltes, stilistisch Gekünsteltes und syntaktisch kaum Überschaubares belastete Graggers Schriften – im Gegensatz zu vielen anderen wissenschaftlichen Arbeiten in Vergangenheit und Gegenwart. Die Wissenschaft war seine persönlichste Angelegenheit, Leben und Wissenschaft waren für Gragger keine voneinander getrennten Begriffe. Er widmete den größten Teil seines Lebens dem Studium und der Forschung, offenbar jedoch ohne dies auch nur im Geringsten als Opfer bzw. Leistungszwang empfunden zu haben.

Die uns zur Verfügung stehenden Porträtphotographien Graggers strahlen ein heiteres harmonisches Verhältnis der Persönlichkeit zu ihrer Umwelt, zielstrebiges Auftreten in allen für wichtig gehaltenen Angelegenheiten und selbstsichere Überlegenheit in den jeweiligen Urteilen aus. Porträt und Werk weisen nichts von verkrampften Anstrengungen eines Forschers auf, keine Spur von der Entfremdung eines einsamen Akademikers und Wissenschaftsorganisators im zermürbenden Ringen um den fortdauernden Nachweis der eigenen Bedeutung und Wichtigkeit.

Die spannendste Frage an Porträt und Werk ist daher gewiss die, welche auf die Erklärung des natürlichen und selbstverständlichen Verhältnisses dieses Menschen zu seinen wissenschaftlichen Verpflichtungen zielt. Davon, d. h. von dieser Selbstverständlichkeit war nämlich seine ganze Tätigkeit durchdrungen.

Die Jahre der Bildung

Manche Umstände seines Lebens geben eine annähernde Antwort auf diese Frage. Robert Gragger wurde am 5. November 1887 in Aranyosmarót (slowakisch: Zlaté Moravce) im ehemaligen Oberungarn in einer Kaufmannsfamilie teils ungarndeutscher, teils ungarischer Abstammung geboren und entwickelte sich als Kind nach ersten Ungarischkenntnissen zweisprachig. Mit seiner Mutter, geb. Wilhelmine Vallach, die später als Zahnärztin im Ausland lebte, korrespondierte er z. B. ausschließlich Deutsch. Diese Zweisprachigkeit der Familie und somit der Kindheit sowie die damit fest verankerte geistige Entwicklung in zwei Kulturen schufen die entscheidenden Voraussetzungen dafür,

dass Robert Gragger schließlich eine der herausragendsten Erscheinungen in jener ansehnlichen Reihe der Ungarndeutschen bzw. der Deutschungarn wurde (die Entscheidung für das eine oder das andere sei hier ausgeklammert), die vom ausgehenden 18. Jahrhundert an, etwa von Jacob Glatz und Karl Georg Rumy über Ferenc Toldy (ursprünglich: Schedel), Károly Kertbeny (ursprünglich: Benkert) u. a. bis zu unserer Gegenwart ihr ganzes Leben oder zumindest einen großen Teil ihrer Aktivitäten für die beiderseitige Vermittlung der Werte ungarischer und deutscher Kultur einsetzten.

Das Piaristengymnasium

Wichtige Anstöße dazu erhielt Gragger schon in den acht Jahren des Piaristengymnasiums in Nyitra (deutsch: Neutra; slowakisch: Nitra). Diese hervorragende Schule weckte nicht nur sein Interesse für die Wissenschaften im Allgemeinen und ermöglichte ihm letzten Endes, sich aufgrund seiner besonderen Begabung für die Literaturwissenschaft zu entscheiden, sondern förderte auch die besten Eigenschaften seiner Persönlichkeit. Sätze aus der als Ganzes wahrscheinlich verloren gegangenen und nur in wenigen Zitaten erhalten gebliebenen Autobiographie belegen eindeutig diese maßgebende Bedeutung des Neutraer Gymnasiums für die Entwicklung seines Charakters sowie für das Bewusstwerden seiner Talente. Er schrieb:

> Seit meiner Gymnasiastenzeit war es meine Überzeugung, dass man alles durchsetzen kann, was man will, wenn es nur gut ist und niemandem schadet, wenn es nicht aus Eigennutz, sondern einer Idee zuliebe geschieht. Auch haben mich Beispiele früh gelehrt, dass man in seiner Jugend eine große Idee fassen und sich in deren Dienst stellen muss, um sie wirksam und ganz durchsetzen zu können.[12]

Bereits damals entschied er sich auch für die grundlegende Richtung seiner späteren wissenschaftlichen Tätigkeit: „Nun war ich davon überzeugt, dass es die Geisteswissenschaften – und namentlich die Literaturen sind, denen ich mich endgültig zuwenden müsste." Und auf die Frage „welcher Literatur sollte ich mich nun zuwenden, nach welcher Richtung sollte ich mich orientieren?" gab er die Antwort: „Die lebhafte Fähigkeit der Assoziation, eine entschieden nach dem Synthetischen gerichtete Geistestätigkeit führte mich immer wieder zur Vergleichung ..." Die Entscheidung für die Richtung seiner späteren wissenschaftlichen Laufbahn war also bereits dem Abiturienten klar: Nicht ausschließlich diese oder jene Literatur, sondern „Vergleichung", d. h. Komparatistik.

[12] Gragger-Zitate aus der verlorenen Selbstbiographie erhalten geblieben in: Becker, Carl Heinrich: Robert Gragger. In: Ungarische Jahrbücher, 1927, Bd. 7, S. 6–7.

Studienjahre in Budapest

Die glücklichen Anfänge dieser vielseitigen Erziehung und Bildung wurden in Budapest unter besonders vorteilhaften Umständen vollendet. Mit klar umrissenen Vorstellungen nahm er seine Studien auf. Er belegte an der Universität die Fächer Ungarisch, Deutsch und Französisch. Robert Gragger, ein echter Günstling des Schicksals, erhielt dabei das Bestmögliche, was einem Studenten auf den Gebieten seines zielstrebig bestimmten Interessenkreises in jener Zeit und im damaligen Ungarn geboten werden konnte. Und das will schon etwas heißen: wenigstens in den Fachbereichen, in denen Gragger sich zu entfalten die Absicht hatte, bedeutete das auch nach internationalen Maßstäben Weltniveau.

Gragger war von Anfang an Mitglied des berühmten Eötvös-Kollegiums, einer damals hervorragenden Institution, die ein Jahrzehnt zuvor nach dem Muster der École Normale Superieur in Paris für die wissenschaftlich fundierte Ausbildung von Studenten gegründet worden war. Das Kollegium – in seiner klassischen Periode von dem vielseitig gebildeten Géza Bartoniek geleitet –, europaoffen und vom französischen Esprit durchdrungen, bot den günstigsten Rahmen für das Studium anspruchsvoller junger Menschen.

In Budapest lernte Robert Gragger außerdem in seinen Lehrern eine ganze Reihe von Vertretern der verschiedensten Forschungstendenzen und Charaktere kennen, die nach der Jahrhundertwende in ihrem Fach, bei allen Abweichungen in ihren Forschungsmethoden und im jeweiligen individuellen Format, zur europäischen Spitzenklasse gehörten. Er hörte an der Universität z. B. deutsche Literatur bei Gusztáv Heinrich, dem „Nestor und Vater der ungarischen Germanistik",[13] der gleichzeitig einer der hervorragendsten Repräsentanten des Positivismus war. Einen gleichfalls großen Eindruck machte Frigyes Riedl auf ihn, ein Wegbereiter der modernen Literaturwissenschaft der Vorkriegszeit, der stets bemüht war, durch die analytische Untersuchung der psychologischen sowie gesellschafts- und kulturhistorischen Zusammenhänge in den belletristischen Werken und durch die Erschließung der weltliterarischen und komparatistischen Beziehungen der ungarischen Literatur eigenständige und neue Forschungsziele und Methoden zu entwickeln. Heinrichs und Riedls Wirkung ist im ganzen wissenschaftlichen Œuvre Graggers nachzuweisen. So unterschiedlich sie in ihren Veranlagungen, Ansichten und Methoden auch waren, sie hinterließen beide, als Lehrer und geistige Väter, gleichermaßen unverkennbare Spuren in Graggers Persönlichkeit sowie in seiner wissenschaftlichen und wissenschaftspädagogischen Tätigkeit.

[13] Gragger, Robert: Gustav Heinrich. In: Ungarische Jahrbücher, 1923, Bd. 3, S. 170.

Selbstcharakteristik im Spiegel von Rückerinnerungen an Professoren-Vorbilder

Kein Wunder also, wenn manche seiner Worte über die Professoren Heinrich und Riedl auch zu Zeugnissen einer eigenen Selbstcharakteristik wurden. Ungewollt schrieb er auch über sich, wenn er über seinen geistigen Vater, Gusztáv Heinrich u. a. Folgendes behauptete:

> Fern stehen ihm die rein spekulativen Erklärungen [...] In seinen Studien, die eine enorme Belesenheit und eine liebevolle Vertiefung in dem Gegenstand voraussetzen, entscheidet er sich auf Grund klarer Gesichtspunkte für Gedanken, die er für richtig hält und spricht – statt einer um jeden Preis zu erzwingenden Originalität – als Ergebnis ein recht entschiedenes Urteil aus. Sein Kriterium und sein Leitstern ist der nüchterne Verstand – und sein Weg die gradlinige Folgerung, die jede gesuchte und spitzfindige Klügelei durchschneidet.[14]

Aber auch einige begeistert skizzierte Details des Riedl-Porträts von Gragger widerspiegeln gleichzeitig Manches von der fesselnden Methode und dem breiten Horizont des Verfassers selbst. So z. B. wenn Gragger über Riedl Folgendes schreibt, berichtet er ungewollt auch über sich selbst:

> Seine frische, unmittelbare Anschauung, der scharfe kritische Blick, sein intuitives Denken entfalteten sich fast vor den Augen seiner Hörer. [...] Es war eines seiner Hauptprinzipien, bei der literarischen Untersuchung die Ausdrucksform so sorgfältig zu wählen, dass sie genau den Sinn und das Bild [...], Erkenntnis und Glauben vermittle [...]. Er lehrte seine Schüler mit sorgfältiger Umsicht, die Zusammenhänge der geistigen Erscheinungen zu erkennen, er lehrte sie, dass Literaturen ebenso wie alle geistigen Erscheinungen sich niemals isoliert entwickeln, sondern stets als Teile eines Wellenzuges zu betrachten sind [...] Mit zusammenfassenden Gesichtspunkten wies er nach, dass die ungarische Literatur seit ihren Anfängen ein organischer Teil der westeuropäischen gewesen ist [...][15]

*

Aber auch andere seiner Lehrer gehörten zur geistigen Prominenz des damaligen Ungarn; ihre Persönlichkeiten, ihre Vorträge und wissenschaftlichen Arbeiten waren neben dem ausschlaggebenden Einfluss von Riedl und Heinrich an der Entwicklung des interessierten Studenten gleichfalls beteiligt. So beeinflusste u. a. Lajos Katona Graggers Interesse für die Volkskunde. Gleichzeitig empfing die Entwicklung seiner ästhetischen Ansichten auch von Zsolt

[14] Heinrich, Gusztáv: Faust. Budapest: 1914, 258 S. Bespr. v. Gragger, Robert. In: Budapesti Szemle, März 1915, S. 470. Aus dem Ungarischen übs. v. L. T.

[15] Gragger, Robert: Friedrich Riedl. In: Ungarische Jahrbücher, 1922, Bd. 2, S. 73.

Beöthy Impulse. Ebenso hinterließen die damals noch jungen Lehrer am Eötvös-Kollegium, so z. B. der Linguist Zoltán Gombocz und der Literaturhistoriker János Horváth, die später für die Entwicklung der ungarischen Sprach- und Literaturwissenschaft maßgebend wurden, ihre Spuren im wissenschaftlichen Weltbild sowie in der späteren Forschungsmethode Graggers.

Beeinflusst von diesen Lehrern, in der geistigen Atmosphäre des Eötvös-Kollegiums widmete er sich von Anfang an mit voller Energie seinem Studium. Kurz nach dessen Beginn schrieb er bereits Anfang November 1905 an die Mutter: „Ich bin jetzt außerordentlich beschäftigt, denn ich bereite mich zu den Colloquien vor. Und so bin ich immer in der Bibliothek und studiere."[16]

Wie ernst er es mit diesen Studien meinte, belegt für uns die erste umfangreiche germanistische Seminararbeit aus dem Gragger-Nachlass über Schillers *Der Gang nach dem Eisenhammer.* Sie ist mit dem 13. Dezember 1905 datiert.[17] Die vergleichende Quellenerschließung darin weist eindeutig auf die starke Wirkung von Gusztáv Heinrichs deutschen Balladenanalysen um die Jahrhundertwende hin.

Gewiss ist es diesem außerordentlichen Fleiß zu verdanken, dass der strenge Géza Bartoniek – von den wenigen heute noch lebenden ehemaligen Kollegisten jeweils als „Herr B. G." apostrophiert –, der Graggers besondere geistige und charakterliche Anlagen alsbald erkannte, dem jungen Mann von den ersten Monaten an gewogen war. Dieser „sehr liebe Mensch", wie Gragger über ihn schrieb, lud ihn mehrmals in seine Familie ein und besorgte ihm später die Unterstützung zu Studienreisen nach Paris, München (hier hörte er u. a. Vorlesungen bei Hermann Paul), Straßburg und Halle.

Der Studienfleiß trug alsbald Früchte: Der erste Aufsatz erschien bereits 1907. Seinen germanistischen und komparatistischen Interessen entsprechend beschäftigte sich der erst zwanzigjährige Student darin mit hypothetisch angenommenen genetischen Beziehungen und typologischen Parallelen zwischen der deutschen und der arabischen Literatur.[18] Außerdem veröffentlichte er ebenfalls noch während der Studienzeit eine ganze Reihe anderer erster Forschungsergebnisse sowie Rezensionen[19] und krönte schließlich die vier Jahre

[16] Veröffentlicht v. Bessenyei, S. 56.

[17] In: Gragger, Robert: Szemináriumi dolgozataim [Meine Seminararbeiten]. Handschrift im Gragger-Archiv der Fachbibliothek Finnougristik an der Humboldt-Universität zu Berlin.

[18] Gragger, Robert: Schiller „Bürgschaft"-jának tárgya arab népmesében. In: Egyetemes Philologiai Közlöny [Allgemeine Philologische Mitteilungen], Budapest: 1907, S. 268–270. Dasselbe deutsch: Eine arabische Gestalt der Bürgschaftssage. In: Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. N. F. 1909, S. 123–126. Nach der Kritik v. Gusztáv Heinrich folgte Graggers ausführliche Neubearbeitung unter dem Titel „Schiller Bürgschaftjának forrásai és rokonai" [Schillers Bürgschaft, ihre Quellen und Parallelen]. In: Egyetemes Philologiai Közlöny [Allgemeine Philologische Mitteilungen], Budapest: 1911, S. 3–20.

[19] Titel und bibliographische Angaben dieser Aufsätze siehe in Bibliographie Graggeriana (1907–1909), S. 25–32.

an der Budapester Universität 1909 mit der germanistischen Dissertation über Karl Beck und die deutschsprachige politische Dichtung.[20]

Die Anfänge der (hochschul)pädagogischen und wissenschaftlichen Karriere (1909–1916)

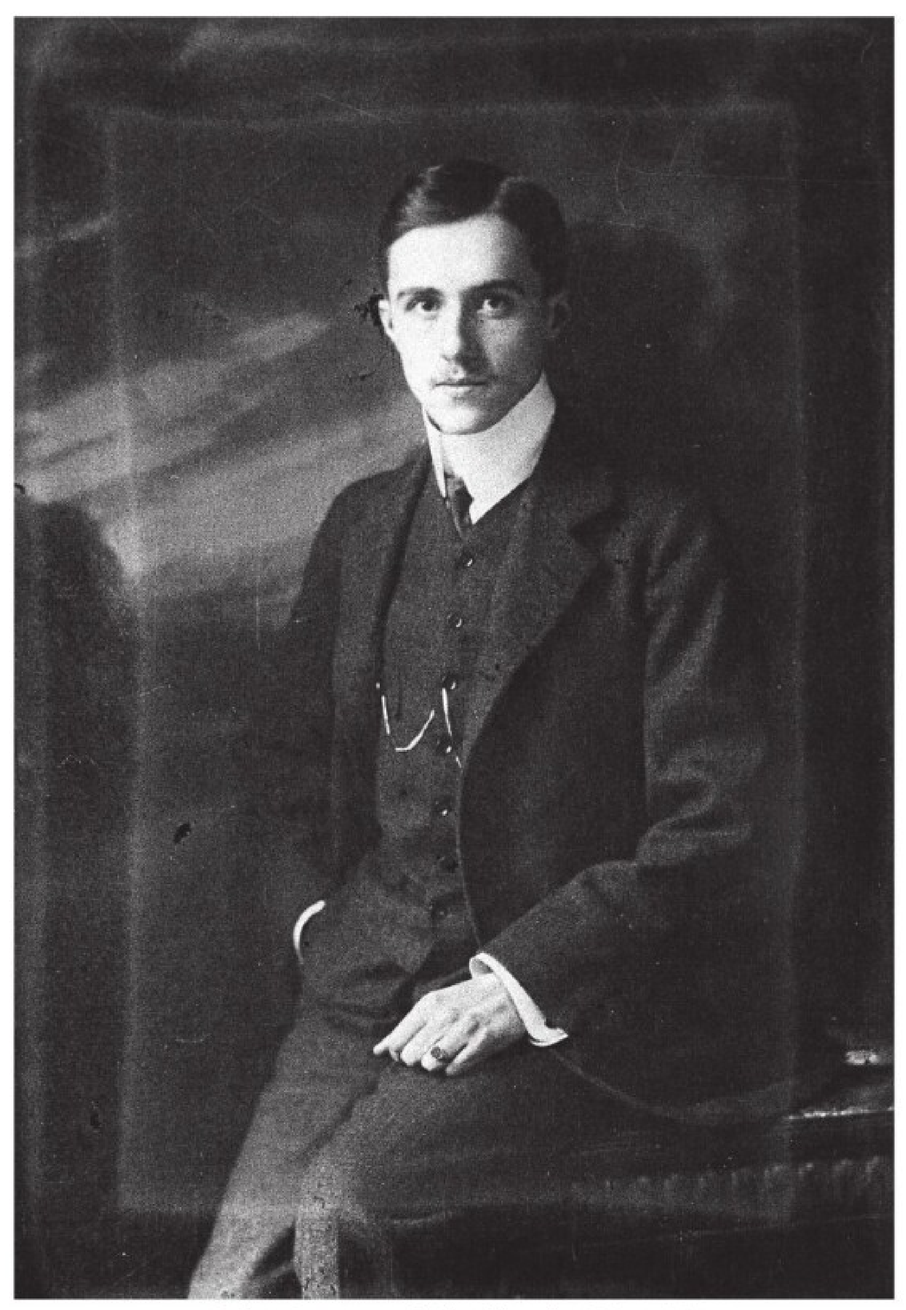
Nach seinem Universitätsabschluss war er zunächst von 1909 bis 1912 Oberlehrer in der hauptstädtischen Oberrealschule des VIII. Bezirks (seit 1921 Vörösmarty Mihály Gimnázium), danach unterrichtete er von 1912 bis 1916 deutsche Sprache und Literatur an der Lehrerbildungsanstalt für Bürgerschullehrer. Inzwischen – im Schuljahr 1910/1911 – wurde ihm ein fünfmonatiger Studienurlaub gewährt, der es ihm ermöglichte, im Rahmen einer Studienreise an der Berliner Universität die Vorlesungen von Erich Schmidt und Gustav Roethe zu hören. Schon in diesen ersten sieben Jahren seiner Lehrtätigkeit zeichneten sich die Züge des idealen Wissenschaftlers und Lehrers ab: Er unterrichtete, kam seinen Forschungsaufgaben nach und veröffentlichte regelmäßig die Ergebnisse. Nicht erst 1922, als er die Worte niederschrieb, „dass der hervorragende Gelehrte, der Mann der Forschung, zugleich der beste und letzten Endes der wirksamste Lehrer sein wird",[21] sondern schon als angehender Forscher und Lehrer war er von der Wahrheit dieses Gedankens überzeugt.

Die Wissenschaft hatte dabei für Gragger von seinen frühesten Anfängen her nie einen abstrakten, bloß theoretischen Sinn. Sie war weder Zuflucht eines entfremdeten Menschen noch die Kompensierung von Enttäuschungen in einer von weltpolitischen Krisen erschütterten Wirklichkeit. Ganz im Gegenteil – Gragger hielt, von einem imponierenden Idealismus durchdrungen, zeit seines Lebens an dem Gedanken fest, dass die genauen Kenntnisse von kulturellen Werten sowie von notwendigen Zusammenhängen der Produkte der europäischen Kultur zu kathartischen Wirkungen bei der Entwicklung eines humanistischen Europäertums beitragen können. Dieser Überzeugung hatten schon die frühesten Forschungsthemen dienen sollen, vor allem jene über die kulturellen Wechselbeziehungen in der Weltliteratur.

Nach Abschluss der Universität veröffentlichte Gragger eine ganze Reihe von Arbeiten verschiedener Art über die deutsch-ungarischen Beziehungen vor allem im Rahmen einer intensiven Tätigkeit auf dem spezifischen interdisziplinären Grenzgebiet der Germanistik und der Hungarologie, unter ihnen die Abhandlungen über deutschsprachige Dichter ungarnländischer Herkunft, so über Lenau und Karl Beck, über die Geschichte der deutschen Literatur in

[20] Gragger, Robert: Beck Károly és a német politikai költészet [Karl Beck und die deutsche politische Dichtung]. Budapest: 1909, 82 S. (= Sonderausgabe aus Budapesti Szemle. Bd. 138.)

[21] Gragger, Robert: Ungarische Institute für Geschichtsforschung. In: Ungarische Jahrbücher, 1922, Bd. 2, S. 203.



Robert Gragger nach Abschluss der Universität

Ungarn, außerdem über vermutliche Wirkungen Ungarns auf die deutsche Literatur sowie über typologische Parallelitäten in den beiden Literaturen.[22]

Durch Veröffentlichungen und Berichte über deutsche und ungarische Sprach- und Literaturdenkmäler in ungarischen Bibliotheken machte Gragger außerdem mehrere früher unbekannte Quellen für die Wissenschaftler zugänglich. Von letzteren hebe ich die ungarische Besprechung eines deutschen Verskodexes aus dem Jahre 1535 hervor, mit deren Wiederabdruck 1971 das hundertjährige Vörösmarty-Gymnasium in Budapest seines ehemaligen Lehrers gedachte.[23]

Als engagierter Hochschullehrer beschäftigte er sich in diesen Jahren wiederholt mit Reformplänen der Lehrerbildung. Wie nahe uns die Tendenz der zeitgenössischen Diskussionen steht, veranschaulicht bereits der Titel einer erhalten gebliebenen Broschüre, die u. a. Graggers Stellungnahme enthielt. Er lautet ungarisch: *Vélemények az állami polgári iskolai tanitóképzőintézet hallgatóinak úgynevezett tanulmányi túlterheléséről* [Meinungen über die so genannte Überlastung der Studenten der Lehrerbildungsanstalten für Bürgerschulen].[24] Um wenigstens anzudeuten wie aktuell bzw. ungelöst heute noch dabei Graggers Reformideen aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg sind, seien hier einige der von ihm immer wieder angesprochenen Ziele hervorgehoben: Geringere Stundenzahl, größere Möglichkeiten des Selbststudiums, weniger Lehrfächer, gründlichere Vertiefung in das Hauptfach sowie einige ganz konkrete Vorschläge, die heute noch heftig umstritten sind, wie z. B. mehr Fachkenntnisse, dafür weniger Pädagogik, radikale Verminderung aller zeitaufwendigen Belastungen, vor allem derjenigen, die außerhalb des Hauptfachgebietes liegen mit Ausnahme eines intensiven Fremdsprachenunterrichts auch für Fachexterne, außerdem Pläne für eine Verlängerung der Studienzeit.

Begründung, Ausbau und Blüte der modernen Auslandshungarologie in Berlin (1916–1926)

Die Berliner Anfänge

Die zielbewusste Fachorientierung des jungen Mannes, die von Fleiß erfüllten Universitätsjahre des Studenten sowie die ersten Forschungsergebnisse und

[22] Vgl. dazu die Bibliographie Graggeriana (1910–1916), S. 26–28.

[23] Gragger, Robert: A zay-ugróczi német verses kódexről [Über den deutschen Verskodex v. Zay-Ugrócz]. Die neueste Ausgabe der 1910 erschienenen Publikation in: A budapesti VIII. kerületi Vörösmarty Mihály Gimnázium évkönyve az 1970/71. tanévről. A gimnázium alapitásának 100. évében [Jahrbuch des Vörösmarty-Mihály-Gymnasiums über das Schuljahr 1970/71. Im 100. Jahr der Gründung des Gymnasiums]. Budapest: Vörösmarty Mihály Gimn., 1971, S. 164–179.

[24] Erschienen in Budapest bei Armin Fritz, 1913, S. 7–8. Siehe auch Gragger, Robert: Antrag zur Reform des Deutschunterrichts für Kandidaten von Lehrerseminarien. In: Vélemények az elemi iskolai tanitóképzőintézeti tanárképzésről. Budapest: Fritz Ny., 1914, S. 9–10.

pädagogischen Erfahrungen des jungen Wissenschaftlers und Lehrers bildeten schließlich die Vorbereitung zu dem nicht nur wissenschaftlich, sondern auch kulturhistorisch und kulturpolitisch produktivsten Jahrzehnt in Graggers Leben an der Berliner Universität. Im ersten Quartal 1916 reifte die Idee von der Gründung eines Ungarischen Lehrstuhls in Berlin zur offiziellen Entscheidung, und bereits am 18. August 1916 wurde Gragger zum Extraordinarius ernannt und unter seiner Leitung ein ungarisches Seminar begründet.

Selten ist das Zusammentreffen der staatlich bestimmten kulturpolitischen Zielsetzungen mit den tatsächlichen sozialhistorischen Bedürfnissen und den individuellen persönlichen Möglichkeiten der Ausführung der Ziele und Ansprüche in solchem Maße günstig, wie das bei der Entscheidung für Robert Graggers Person der Fall war. Der kulturpolitische Auftrag war eigentlich, durch den Universitätslehrstuhl in der deutschen Hauptstadt einen Brückenkopf für die wissenschaftlich fundierte Vermittlung der kulturellen Werte der ungarischen Sprache und Literatur sowie ihrer weltoffenen Beziehungen zu Europa zu errichten. Zweifelsohne war Gragger durch seine wissenschaftlichen Ziele und seine reichhaltigen komparatistischen Forschungsergebnisse auf dem Gebiet der deutsch-ungarischen Beziehungen für die Leitung dieses Lehrstuhls sozusagen prädestiniert. Niemand, wahrscheinlich er selbst auch nicht, hätte damals schon seine außerordentlichen wissenschaftsorganisatorischen Fähigkeiten erahnt, deren Entfaltung erst durch die Annahme der Berliner Professur möglich wurde.

Das ursprünglich verhältnismäßig kleine Seminar zählte im März 1917 erst 84, ein halbes Jahr später bereits 200 Hörer. Im Herbst desselben Jahres wurde aus dem Seminar ein Institut; um seine Breitenwirkung zu steigern sowie für seine Unterstützung zu sorgen, begründete Gragger gleichzeitig die *Gesellschaft der Freunde des Ungarischen Instituts.* Zu den Mitgliedern gehörten u. a. hohe Regierungsbeamte, Bankiers und andere hochgestellte Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens. (Die Mitgliedsbeiträge betrugen jährlich 500 bis 10.000 Mark.)[25] Wie Gragger und der mit ihm eng befreundete preußische Minister für Kultur, der Orientalist Carl Heinrich Becker die finanziellen Mittel des Instituts besorgten, so z. B. für die so wichtigen Veröffentlichungen wie die Ungarische Bibliothek, darüber berichtete der Augenzeuge János Barta, der 1925/26 Student im Collegium war, mit den folgenden Worten:

> Die finanzielle Grundlage dafür schuf Kultusminister Becker mit einer einfallsreichen und charakteristischen modernen Methode. Von Zeit zu Zeit lud er be-

[25] Schneider, Márta: A Berlini Magyar Intézet és a Collegium Hungaricum [Ungarisches Institut zu Berlin und das Collegium Hungaricum]. In: Hungarológia. Tudományos, oktatásmódszertani és tájékoztató füzetek [Hungarologie. Informationshefte für Wissenschaft und Unterrichtsmethodik]. Hg. v. T., L. Budapest: Nemzetközi Hungarológiai Központ [Internationales Zentrum für Hungarologie], 1993, Bd. 2, S. 11.

> deutende finanzkräftige Großindustrielle und Kapitalisten zu einem so genannten „Tee am Kamin“ ein, die sich geehrt fühlten, Gäste eines Ministers sein zu dürfen, die Unterhaltung wird auf jeden Fall angenehm und inhaltsvoll gewesen sein – aber die Pointe kam zum Schluss: ein jeder wurde gebeten, der Gesellschaft der Freunde des Ungarischen Instituts einen gewissen Beitrag zur Verfügung zu stellen. Wie es hieß lag der Tarif bei fünftausend Mark, ein Neuling soll in seiner Ergriffenheit einmal zehntausend offeriert haben.[26]

Dem Institut schenkte Gragger seine umfangreiche Privatbibliothek und unternahm alles, um die ungarischen, später auch finnisch-ugrischen Bücherbestände kontinuierlich zu erweitern. Dazu erhielt er wichtige Sendungen aus Ungarn und aus verschiedenen deutschen Bibliotheken. Er holte als Dauerleihgabe einen Teil der besonders wertvollen Hallenser Ungarischen Bibliothek nach Berlin, erwarb Bücher aus Finnland sowie kurz vor seinem Tode eine ganze Reihe von Werken der finnougrischen und türkischen Literaturen aus der Sowjetunion. Er erschloss für das Institut auch die Dokumente und Bücher des ehemaligen *Berliner Ungarischen Vereins* (geschaffen noch im Reformzeitalter, am Anfang der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts) und stellte damit die kurz zuvor gegründete Berliner Hungarologie in die Folge der ungarischen kulturhistorischen Traditionen in der deutschen Hauptstadt.

Als Gragger verstarb, umfasste die Bibliothek bereits rund 22.000 Bände. Gleichzeitig wurde auch für ihre kontinuierliche Bestandsentwicklung gesorgt. Der gegenwärtige Bestand der Bibliothek beläuft sich bereits auf rund 58.000 Bände.[27] Somit wurde Graggers hungarologische Spezialbibliothek die umfangreichste außerhalb der finnisch-ugrischen Sprachgebiete. Sie enthält auch seltene Drucke und Handschriften, die ausschließlich in Berlin zugänglich sind.

„Institut“ und „Collegium“ im kulturpolitischen Dienst hungarologischer Studien, Forschungen und Weiterbildung für Deutsche und Ungarn

Gragger verstand in seinen Berliner Jahren (1916–1926) seine wissenschaftlichen, wissenschaftsorganisatorischen sowie hochschulpädagogischen Aktivitäten äußerst intensiv den kulturpolitischen Interessen Ungarns unterzuordnen. Bereits im Herbst 1917 betonte er in seiner Rede bei der Gründungssitzung des Instituts u. a. Folgendes:

[26] Barta, János: Erinnerungen an Gragger. In: Berliner Beiträge zu Hungarologie. Berlin / Budapest: 1988, Bd. 3, S. 12 f.

[27] Angabe vom November 1987.



Prof. R. Gragger

Robert Gragger in seinen Berliner Jahren (1916–1926)

> Der grundlegende Gedanke bei der Errichtung des Ungarischen Instituts soll folgender sein: Es soll in weit größerem Maße, als es dem ungarischen Seminar möglich ist, allen denen – sowohl Studenten und Gelehrten wie auch Praktikern – die sich mit dem Studium Ungarns, sei es auf sprachwissenschaftlich-geschichtlichem, auf rechts- und staatswissenschaftlichem oder auf literarisch-künstlerischem Gebiet, befassen, dank seiner großen Zentralisation gute Grundlagen bieten.[28]

Eine Art Hungarologisches Zentrum, wie man mit dem neuen Terminus heute jene Institution an der Universität in Paris[29] z. B. zu nennen pflegt, ist auf diese Weise mit dem betont vielseitigen, multidisziplinären hungarologischen Profil entstanden. Im Manuskript der gleichen Rede wurden jedoch die folgenden Worte gestrichen: „Ferner sollen die ungarischen Studenten durch das ungarische Institut nach Berlin gezogen werden. Es hat der ungarischen Jugend immer nur zum Besten gereicht, wenn sie für einige Jahre in die heilsam-straffe Geisteszucht des deutschen Universitätsbetriebs kam."[30]

Diese Worte wurden wahrscheinlich nicht nur gestrichen, sondern auch nicht gesprochen. Wenn nämlich das Institut bereits zwischen 1917 und 1923 manche Studenten aus Ungarn empfing, so musste der Erfüllung dieser Aufgabe eine andere Institution nachkommen, um die Brücke der Kultur zwischen Deutschland und Ungarn auch von jenem anderen Ende zu eröffnen. Diese neue Institution war das *Collegium Hungaricum Berolinense*, mit dem Robert Gragger seine organisatorischen Anstrengungen in den Jahren 1923/24 und seinen Ausbau kurz vor seinem frühen Tod im November 1926 vollendete. 1924/25 wurden erst zehn Ungarn im Collegium aufgenommen, in den kommenden Jahren konnte ihre Zahl auf 50–60 steigen. Von ihnen berichtete János Barta in seinem bereits zitierten Rückblick auf das Studienjahr 1925/26 mit den folgenden Worten:

> Die Zusammensetzung der Kollegiumsmitglieder war gemischt: lauter Leute mit Hochschulabschluss, Ärzte, Chemiker, Geologen, Mathematiker. Ich war in jenem Jahr der einzige, der sich mit ungarischer Literatur befasste. Wie hielt er diese Gesellschaft zusammen? Locker. […] Wer nicht von einer humanistischen Disziplin her kam, besuchte als Gast irgendein Institut, eine Klinik o. ä., wo er regelmäßig arbeitete. Ich war der einzige, der keinen „Arbeitsplatz" hatte, aber irgendwie wurden wir auch dadurch zusammengehalten, dass es die wöchentliche „Donnerstagskonferenz" gab, eine Art Seminar, wo jeder zu einem frei gewählten Thema aus seinem Wissen-

[28] Gragger, Robert: Ungarisches Institut zu Berlin. Manuskript [darin Bleistiftvermerk: Rede, gehalten bei der Gründungssitzung.] Das Manuskript wurde von Paul Kárpáti veröffentlicht in: BBH, 1994, Bd. 7, S. 289.

[29] In den achtziger Jahren begann man im Ausland so genannte „Hungarologische Zentren" zu begründen. Nach meinen Erinnerungen gehörte zur Zeit dieses Vortrags das in Paris zu den ersten.

[30] Gragger, Robert: Ungarisches Institut zu Berlin. In: BBH, Nr. 7, S. 289.

> schaftsgebiet Vorträge hielt. Auch dass er zu den gemeinsamen Mittagessen oft einen Professor von einer der Fakultäten einlud, hatte verbindende Kraft.[31]

Es besteht kein Zweifel, dass die Unterzeichnung der Friedensbedingungen die gewachsene Bedeutung und die neuen Ziele des Collegiums in hohem Maße mitbestimmt hat. Wenn die Fachrichtung Ungarische Sprache und Literatur bereits früher schon zu einer Art Wissensbereich „Ungarologie" erweitert wurde (wie man sie anfangs im Fachjargon nannte), so war von 1920 überhaupt nicht mehr die Ausbildung von einseitigen ungarischen Philologen das Ziel in Berlin. Die um den hohen Preis erworbene Unabhängigkeit von Österreich – schrieb er – habe Ungarn vor neue Probleme gestellt. Der unter den plötzlich eingetretenen Umständen selbstständig gewordene Staatsapparat bedurfte dringend erstrangiger Menschen mit Bildung, Experten mit Weitblick und besonderen intellektuellen Fähigkeiten, sowie Individuen mit besonderer Charakterstärke und moralischer Kraft.[32] János Barta belegte diese Einstellung von Gragger mit den folgenden Worten:

> Als er im Zusammenhang mit meiner Aufnahme zum ersten Mal mit mir sprach, erklärte er, dass es (um einen heutigen Ausdruck zu benutzen) nicht Ziel des Kollegiums sei, Fachidioten heranzuzüchten, vielmehr sollten wir die deutsche Kultur, das geistige Leben im allgemeinen kennen lernen.[33]

Die weltoffene Bildung der in Deutschland (im Collegium Hungaricum) studierenden Ungarn und die umfassende Verbreitung der „Ungarologie" (im Institut) unter den Deutschen, (ja seit der von Gragger angeregten Begründung des *Bundes der Ungarischen Wissenschaftlichen Institutionen im Ausland* im Mai 1925 bereits im ganzen Europa), dienten unmittelbar Ungarns Interessen. Auf diese Weise artikulierte er, ohne sein ureigenstes Terrain, jenes der Kultur verlassen zu haben, auch allgemeine politische Absichten. Ganz deutlich wurde dies in den einleitenden Worten seines Programms von 1921 zum Ausdruck gebracht:

> An der Schwelle einer neuen Welt, die aus den Trümmern und Verschiebungen des Vorkriegs-Europas ersteht, fühlt der Beobachtende und der Mitschaffende den Wunsch, die Grundlagen, die treibenden Kräfte des gegenwärtigen Geschehens zu erfassen. Wenn die Unkenntnis der Völker voneinander, daraus erwachsendes Misstrauen und geflissentliche Täuschung, wenn Selbstüberhebung und Unterschätzung der andern die Hauptursachen des hereingebrochenen Unheils waren,

[31] Barta, Erinnerungen an Gragger, S. 11 f.

[32] Brief aus Berlin an Kuno Klebelsberg, am 6. 10. 1925. Zitiert in Schneider, A Berlini Magyar Intézet és a Collegium Hungaricum [Ungarisches Institut zu Berlin und das Collegium Hungaricum], S. 24.

[33] Barta, Erinnerungen an Gragger, S. 12.

> so ist es jetzt die Pflicht, des verantwortungsbewussten Menschen, nach sachlicher Kenntnis der Völker und ihrer Lebensverhältnisse zu streben.[34]

Das Institut und das Collegium Hungaricum erlangten unter der Leitung von Gragger Jahr für Jahr eine rasch zunehmende Bedeutung. Bereits ab 1918 gab es im Institut einen Lektor für ungarische Sprache. 1922 erweiterte er das Institut um die finnisch-ugrische und die uralaltaische Abteilung und erreichte, dass auch ein finnisches Lektorat eingerichtet wurde.

Gewiss waren die historischen Voraussetzungen für die Realisierung seiner wissenschaftsorganisatorischen und hochschulpädagogischen Vorhaben im Rahmen der zeitgenössischen staatlichen kulturpolitischen Ziele Deutschlands und Ungarns besonders günstig. Gragger mag auch bei der Auswahl seiner selbstlosen Mitarbeiter eine glückliche Hand bewiesen haben. Aber ohne ihn selbst, ohne seine besondere so vielseitig veranlagte Persönlichkeit, sind die tatsächlichen Ergebnisse der zehn Jahre in Berlin unvorstellbar.

Es ist kaum zu fassen, welche einzigartigen inneren Reserven er in diesen Jahren für seine Arbeit mobilisierte. Der Aufbau des Instituts in Berlin bot ihm günstige Möglichkeiten für die praktische Verwirklichung seiner seit eh und je vertretenen Überzeugung, dass die internationale Erschließung der Werte der nationalen Kulturen völkerverbindende Impulse freisetzen kann. Es ging ihm dabei um die Eliminierung der sprachlichen Barrieren bei der Verbreitung kultureller Werte. Diesen Zielen untergeordnet sah er in dem Seminar, später in dem sich ständig vergrößernden Institut in Berlin eine Kanzel, von der aus mittels der deutschen Sprache und der Erforschung der deutsch-ungarischen literarischen Wechselbeziehungen die ungarische Kultur über Deutschland in Europa Eingang finden sollte. Er war unablässig bestrebt, Bedeutung und Wirkungsgrad dieser Kanzel zu erhöhen. Andererseits versuchte er durch die Gründung des ungarischen Kollegiums im Jahre 1924, den künftigen ungarischen Intellektuellen das Tor nach Mitteleuropa, zur europäischen Bildung hin zu öffnen.

Man staunt heute über die großartigen Möglichkeiten sowie die großzügige Unterstützung, die Gragger damals zur Realisierung seiner Ziele erhielt bzw. erwirkte. Hier soll nicht auf die Erörterung der Proportion zwischen subjektiver Leistung und objektiv gegebenen gesellschaftlichen und kulturhistorischen Umständen eingegangen werden. Doch kann man sich bei der Beschäftigung mit Graggers Werk der Bewunderung nicht erwehren, denkt man an die Rahmenbedingungen, unter denen Gragger sich – unterstützt von beiden Staaten und der *Gesellschaft der Freunde des Ungarischen Instituts* – bewegen konnte, wo z. B. Kosten und Kapazitäten für die Herausgabe dieser oder jener Publikation, für die Erweiterung dieses oder jenes Fachgebietes, für

[34] Gragger, Robert: Unser Arbeitsplan. In: Ungarische Jahrbücher, 1921, Bd. 1, S. 1.

den raschen Ausbau der Bibliothek usw. offenbar keinerlei Schwierigkeiten bereiteten. Man liest in der Gründungsurkunde der Gesellschaft unter Paragraph 2: Sie „verfolgt den Zweck, durch Förderung des Ungarischen Instituts [...] die kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Ungarn zu pflegen."[35] Und man staunt dabei nicht nur über die materiellen „Zuwendungen", die laut Paragraph 9 aufgebracht wurden und sich laut Paragraph 4 auf die Finanzierung der Bibliothek, des Archivs, aller „vom Institut herauszugebenden Veröffentlichungen sowie von Ungarischkursen und öffentlichen Vorträgen erstrecken." Man bewundert auch die freizügigen Rahmenbedingungen der geistigen Atmosphäre: Im Interesse einer von verschiedenen tagespolitischen Aktualitäten ungestörten Forschung ist es nämlich gelungen, jedwede direkte Abhängigkeit und politisch-weltanschauliche Intoleranz auszuschalten. Unter Paragraph 2 der Gründungsurkunde wurde dementsprechend hinzugefügt: „Eine Betätigung auf politischem, privatwirtschaftlichem oder religiösem Gebiet ist ausgeschlossen." Dem widersprach auf keine Weise die gleichzeitige planmäßige ausländische Verbreitung der mit dem umfassenden Begriff „Ungarologie" bezeichneten Kulturwerte Ungarns, die kontinuierlich und konsequent den kulturpolitischen Interessen des Landes dienen sollte. Hierzu wurde dem Direktor in seiner wissenschaftsorganisatorischen Tätigkeit unter Paragraph 13 jede Freiheit eingeräumt.

Die Berliner Hungarologie und ihre Medien

Auch deswegen ist es von großer Bedeutung, welche praktischen und methodologischen Ansichten Gragger bei dieser wissenschaftsorganisatorischen Tätigkeit in den Berliner Jahren vertrat. Er setzte sich als Direktor des Ungarischen Instituts – wie man heute sagen würde – für eine Art *angewandte Hungarologie* ein. Innerhalb dieser Hungarologie hatte bei der möglichen Öffnung in alle Richtungen (Geschichte, Volkskunde, Rechtswissenschaft, Volkswirtschaft und Kunst sowie die im Laufe der Jahre in das Institutsprofil unter hungarologischen Aspekten einbezogene Fennistik und Finnougristik) das Primat jeweils die Sprach- und die Literaturwissenschaft. Wenn die sonstigen Gebiete genannt werden, so geschah dies immer nur „neben"[36] und „nach"[37] diesen beiden Eckpfeilern der Berliner Hungarologie. Zweitens sah er diese Angewandtheit darin, dass er für das „Hauptthema" der hungarologischen Forschungen in Berlin fortwährend die wissenschaftliche Erschließung der deutsch-ungarischen

[35] In: Das Ungarische Institut an der Universität Berlin. Hg. von der Gesellschaft der Freunde des Ungarischen Instituts zu Berlin. 2. erw. Ausgabe. Berlin, 1922, 26 S. Darin: „Satzungen der Gesellschaft ...", S. 15–21.

[36] Ebd., „Forschungstätigkeit", S. 3.

[37] Ebd., „Satzungen", S. 15.

kulturellen Wechselbeziehungen und die damit verbundene kulturhistorische Grundlagenforschung hielt: „Vor allem" – schrieb er – „bildet die Durchforschung der Beziehungen zur deutschen Literatur, zum deutschen Geistesleben ein Hauptthema der literatur- und geistesgeschichtlichen Untersuchungen".[38] Das heißt, Gragger wusste genau, dass die höchste Effektivität seiner Arbeit an der Berliner Universität dank der greifbar nahe liegenden Zugänge zu Werten und Akteuren der deutschen Kultur nur mit einer an den deutschen Aspekten orientierten Hungarologie zu erreichen war. Ihre Effektivität versteht sich daher in Berlin sowohl als potenzieller *wissenschaftlicher Ertrag* deutsch-ungarischer Komparatistik wie auch als bestmögliche *wissenschaftliche Ausstrahlung* dieser angewandten Hungarologie in die deutsche Umgebung.

Diesen grundsätzlichen Zielen Graggers dienten die zwischen 1919 und 1926 veröffentlichten 19 Bände der *Ungarischen Bibliothek* für das Ungarische Institut an der Universität Berlin, die ab 1921 periodisch erschienenen *Ungarischen Jahrbücher,* die sich zu dem bedeutendsten Organ des ganzen Forschungsgebietes entwickelten, die drei Bände der *Bibliographia Hungariae* mit der Bibliographie der im Ausland über Ungarn verfassten Werke, außerdem die *Anthologia Hungarica,* aber auch Editionen wie eine deutsche Petőfi-Auswahl, die deutsch erschienenen ungarischen Balladen sowie die altungarischen Erzählungen mit Texten aus dem ungarischen Mittelalter bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts. Hinzu kamen die ebenfalls in deutscher Sprache geschriebenen ausführlichen Charakteristiken seiner ehemaligen Lehrer, so die über Frigyes Riedl, Gusztáv Heinrich und Zsolt Beöthy sowie Aufsätze über Sándor Petőfi, István Széchenyi, Mór Jókai u. a.

Tagespolitischer Exkurs: Robert Graggers Berliner Kossuth-Broschüre

Seinem kontemplativen Europäertum waren eigentlich tagespolitische Stellungnahmen fremd. Doch wusste er, der sein ganzes Leben auf die Völker verbindenden Ideen der Kultur setzte, in den anderthalb Jahren nach Kriegsende[39], als Nationalitätenspannungen die Völker der Donauländer mit einer nie erlebten Intensität bedrohten, das Bestmögliche, was bis dahin über mögliche Ziele und gemeinsame Interessen dieser Völker geschrieben wurde, aus der Vergangenheit hervorzuheben und herauszugeben. So erschien 1919 in Berlin unter seiner Edition *Die Donau-Konföderation. Ludwig Kossuths Plan zur Lösung des Donau-Staaten-Problems.*[40]

[38] Ebd., „Forschungstätigkeit", S. 3.
[39] Für Österreich-Ungarn am 3. 11. 1918
[40] Gragger, Robert Prof. Dr.: Die Donau-Konföderation. Ludwig Kossuths Plan zur Lösung des Donau-Staaten-Problems. Berlin: Verlag von Hans Robert Engelmann, 1919, 24 S.

PROF. DR. ROBERT GRAGGER

DIE DONAU-
KONFÖDERATION

LUDWIG KOSSUTHS PLAN
ZUR LÖSUNG DES DONAU-
STAATEN-PROBLEMS



BERLIN 1919

VERLAG VON HANS ROBERT ENGELMANN

Graggers Werk enthält die dem Titel entsprechenden Textstellen der Kossuth-Schriften aus der Zeit der Emigration[41] mit entstehungshistorischen und politisch aktuellen Kommentaren des Herausgebers.[42] Zwischen Kriegsende und dem Beginn der Friedensverhandlungen in Paris war auch die Korrespondenz zwischen dem Verlagsmotto auf dem Einband – *Erst wägen, dann wagen* – sowie der Gragger'schen Kossuth-Interpretation mit ihrem behutsam mahnenden Charakter nicht zu übersehen.

Von den wissenschaftlichen Hauptanliegen Graggers her betrachtet scheint dieser kleine Beitrag eigentlich ein Fremdkörper im Œuvre des Forschers zu sein: Von seinem Idealismus waren auf diesem Gebiet auch *keine praktischen Resultate* zu erwarten. (Dann schon eher von seiner vernichtenden Kritik über die deutschen Petőfi-Übersetzungen,[43] die möglicher Weise zu manchen besseren Nachdichtungen anregen konnte.) Trotzdem glaubte er im Jahre 1919

[41] Mit Graggers Worten enthält die Broschüre „die Übersetzung des Entwurfs und die Erläuterungen Kossuths aus dessen gesammelten Werken (VI. S. 9–23)", ebd., S. 7. Ihr ursprünglicher Text, entstanden am 1. Mai 1862 im Turiner Exil mit der Unterschrift Kossuths, ist das Ergebnis gemeinsamer Beratungen von Lajos Kossuth, (1802–1894), György Klapka (1820–1892), Ignác Helfy (1830–1897), Ferenc Pulszky (1814–1897), László Teleki u. anderer Emigranten. Er erschien in der Gragger'schen deutschen Ausgabe unter dem Titel „Die Donau-Konföderation" (S. 7–11) und „Erläuterungen zum Projekt der Donau-Konföderation" (S. 11–24).

[42] Ebd., S. 3–7.

[43] Gragger, R.: Kulturwerte Ungarns für Deutschland. Vortrag gehalten am 20. 3. 1917 im Dresdner Literaturverein. Hg. u. kommentiert v. P. Kárpáti in BBH, Bd. 5, 1990, S. 219–242. Siehe darüber mehr in diesem Band S. 276.

mit der Publikation zumindest auf seine Weise Stellung nehmen zu müssen. Sein fester Glaube an Humanität und Völkerfreundschaft mochte in der düsteren Nachkriegszeit wenigstens manchen Gesinnungsverwandten Hoffnungen vermittelt haben, wenigstens Hoffnungen darauf, dass es noch Menschen gibt, die völkerverbindende Humanitätsideen vertreten, indem er seine Leser gegen das Ende seiner Einleitung zu Kossuths Konföderationsangebot trotz aller beunruhigenden Zeichen jener düsteren Zeit mit folgenden Worten ansprach:

> Der Friede der Donauländer [...] hängt davon ab, in welchem Geiste, mit welcher Methode an die Lösung ihrer Probleme geschritten wird. Wenn alle diese Völker gleichmäßig behandelt werden, wenn ihr eigener Wille nach ihrer staatlichen Zugehörigkeit zum Ausdruck kommen kann und respektiert wird, wenn anstelle der Annexionsgelüste die gegenseitige Verständigung angebahnt wird, dann kann eine friedliche Entwicklung beginnen. Und es muß zu einer Verständigung kommen. Die Logik der Geschichte und das tägliche Leben fordern eine Zusammenarbeit, um die ruhige kulturelle und wirtschaftliche Entwicklung dieser Gebiete im Gesamtinteresse Europas zu ermöglichen.[44]

Robert Graggers und Oszkár Jászis Auslegung der Kossuth'schen Konföderationsthesen[45]

Robert Gragger war freilich unter seinen Landsleuten nicht der Einzige, dem die Kossuth-Worte von der Zusammengehörigkeit der Donauvölker einfielen. In den Publikationen der ungarischen Intellektuellen aus der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen begegnet man direkt oder latent des Öfteren den Kossuth-Ideen vom „Donau-Bund". Von diesen sei hier an die heute noch bekannteste Berufung darauf von Oszkár Jászi[46] vom Ende 1918[47] sowie an die mahnenden Worte des Parlamentsabgeordneten Endre Bajcsy-Zsilinszky[48] kurz vor dem Eintritt Ungarns in den Zweiten Weltkrieg erinnert. Die thematischen

[44] Gragger, Die Donau-Konföderation, S. 5 f.

[45] Dieser Kapitelteil enthält zum Thema von mir bislang unveröffentlichte (d. h. auch aus meiner Gragger-Festrede von 1987 noch fehlende) Informationen.

[46] Linksliberaler Universitätsprofessor für Verfassungsrechte, 1918 für wenige Monate Minister für Nationalitätenfragen.

[47] Jászi, Oszkár: A monarchia jövője. A dualismus bukása és a Dunai Egyesült Államok [Die Zukunft der Monarchie. Der Verfall des Dualismus und die Vereinigten Staaten der Donau-Region]. Budapest: Új Magyarország RT, 1918, 117 S. (= Reprint-Ausgabe mit Nachw. Anm. und Biographie v. József Galántai. Budapest: ÁKV-Maecenas, 1988, 133 S.)

[48] Bajcsy-Zsilinszky, Endre: Új, ésszerűbb, szervesebb, történelmibb rendet a középső Dunavölgyébe! [Eine neue, in höherem Maße rationale, organisch verbundene und historisch fundierte Ordnung ins mittlere Donautal!]. [Rede vom Anfang 1941]. In: Helyünk Európában. Nézetek és koncepciók a 20. századi Magyarországon [Unser Platz in Europa. Ansichten und Konzeptionen in Ungarn im 20. Jahrhundert]. Bd. 1. Budapest: Magvető Könyvkiadó, [Magvető

Übereinstimmungen der verschiedenen Konföderationsangebote dürfen uns natürlich über die erheblichen Differenzen in den weltanschaulichen Motivationen und in den politischen Zielen der Verfasser keineswegs hinwegtäuschen. (Nicht unabhängig davon mögen freilich auch die historische Fundiertheit und die jeweilige politische Aktualität der einzelnen Publikationen sowie der Grad der Verbundenheit der Autoren mit dem Kossuth'schen Erbe zu den Unterschieden beigetragen haben.)

Der linksliberale Oszkár Jászi wandte sich z. B. in Kossuths Namen mit einem breit aufgefächerten Argumenten-Katalog vor allem gegen die bereits ruinierte Habsburg-Monarchie[49] und für die „Liquidierung" der dualistischen Verfassung.[50] Auch Robert Gragger legte fest, dass der Dualismus nicht mehr imstande gewesen sei, die aktuellen Probleme der Region zu lösen, aber der Tenor seiner entschiedenen Kritik galt im Dezember 1919[51] nicht mehr der Vergangenheit, sondern den „neuen Machthabern" in der Gegenwart, d. h. den „Siegern"[52] des Ersten Weltkrieges, die die seit einem Jahrtausend miteinander verbundenen „Völker" im Karpatenraum ohne ihre „freie Einwilligung"[53] voneinander trennen und „gegen ihren Willen in ihre neuen hybriden Staatsgebilde zwingen [...] wollen."[54]

Von wesentlich größerer Bedeutung, als solcherart abweichende Beweggründe, sind die prinzipiellen weltanschaulichen Differenzen in den jeweiligen politischen Zielsetzungen der Verfasser. Oszkár Jászi versuchte den Kossuth-Plan unter Berücksichtigung der neuen europapolitischen Entwicklungstendenzen *grundsätzlich zu verändern*, wobei er seine liberalen Grundpositionen mit einer Art politischer Entente-Orientierung verband.[55] So konzipierte er im Sinne seines konsequenten *Internationalismus* Vorstellungen von einer Art *Vereinigten Staaten Mitteleuropas*[56] in einem auch territorial und demographisch nahezu viermal größeren Land, als es der Kossuth-Plan entwarf.[57]

Buchverlag] 1986, S. 585–599. (Am 19. März 1944, als die Deutschen Ungarn okkupierten und Bajcsy-Zsilinszky unter den ersten verhaften wollten, leistete er in seiner Wohnung mit der Waffe in der Hand Widerstand. Er wurde am 24. Dezember 1944 in Sopron hingerichtet.)

49 Jászi, A monarchia jövője, S. 23.

50 Ebd., S. 29.

51 D. h., als die Vorhaben der Siegermächte über die neue Ordnung bereits unmissverständlich allgemein bekannt wurden.

52 Gragger, Die Donau-Konföderation, S. 4.

53 Kossuths Worte vom unerlässlichen Mitbestimmungsrecht der Völker, zitiert aus Gragger, ebd. S. 8.

54 Graggers Kommentar, ebd. S. 4 f.

55 Vgl. dazu József Galántais Nachwort in Jászi, S. 128.

56 Man lese dazu Jászis Untertitel: „Der Verfall des Dualismus und die *Vereinigten Staaten* der Donau-Region." (Hervorhebung L. T.) Laut Jászis Vorwort gehe es in seiner neuen „Konzeption" um einen erheblich größeren geographischen Raum als der der „Donau-Region". Letzteres Wort sei demnach lediglich ein Hinweis auf Kossuth gewesen. Siehe Jászi, A monarchia jövője, S. 7.

57 Die Unterschiede sind diesbezüglich eindeutig: Jászi erweiterte die Kossuth'sche Konföderation um Polen (wegen der deutlicheren Balance zwischen Russland und Deutschland), weiterhin um Österreich (was für Kossuth auf Grund *seiner* politischen Erfahrungen von 1848/1849

Aus den von Gragger veröffentlichten „Erläuterungen zum Projekt der Donau-Konföderation" geht es dagegen eindeutig hervor, dass Kossuth eindeutig *für den „konföderativen Bund der Völker"* und *gegen jedwede „Union der Staaten"* Stellung nahm: Allein eine *„Konföderation freier Nationen*, in der jede Macht aus dem Volke käme und der Kontrolle des Volkes unterworfen wäre" und nicht eine *„Union"* (wie die amerikanische)[58] garantiere nämlich nach ihm den Nationen des Donautales ihre größtmögliche Unabhängigkeit und Freiheit sowie gleichzeitig den jeweiligen Minderheiten (in welchem Bundesland oder Landesteil[59] diese auch immer lebten) die Rechte für die umfassende Übung, Pflege, und Entwicklung der eigenen Sprache und Kultur in allen Angelegenheiten des zivilen Lebens. Mit Kossuth-Worten lautet dies in der Gragger'schen deutschen Ausgabe am Beispiel des Vergleichs des vorgeschlagenen Planes vom Donau-Bund und der Vereinigten Staaten Amerikas folgendermaßen:

> [...] die Idee der Donau-Konföderation [soll] mit der amerikanischen Union nicht verwechselt werden [...] Zwischen den beiden besteht keinerlei Analogie. Dort Union, hier Konföderation. Jene läßt also zum Austritt aus der Union keine Freiheit, hier muß die Möglichkeit [dafür, L. T.] aufrechterhalten werden. Dort vereinigten sich zwar mit eigener Autonomie verwaltete, aber alle unter der Oberhoheit eines Herrschers stehende Kolonien, welche keine Nationen waren, deren keine völkerrechtlich dem Ausland gegenüber eine staatliche Persönlichkeit besaß. Im Gegenteil, sie wurden nur durch die Union zur Nation. *Hier ist von verschiedenen Nationen, verschiedenen Staaten die Rede, welche sich wegen einiger gemeinsamer Interessen verbinden, aber ihre staatliche Persönlichkeit nicht aufgeben, noch sich staatlich absorbieren lassen.* – Das sind so tiefgehende Unterschiede, daß sie jede Analogie mit den Vereinigten Staaten von Amerika ausschließen.[60]

Bezeichnender Weise schlug der Kossuth-Plan auch das regelmäßige Abwechseln des Sitzes der konföderierten Regierung (in Zagreb, Belgrad, Bukarest und Pest) im Sinne dieses seines Konföderationsverständnisses vor:

> Das Abwechseln des Sitzes der Bundesregierung [...] halte ich für viel zweckmäßiger, als ein Washington-artiges, ständiges Zentrum an irgendeinem neutralen Punkte. Dieses entspricht der Union, jenes der Konföderation. Es [Letzteres, L. T.] *verkörpert den Gedanken der Gleichheit und fördert die brüderliche Eintracht.*

gänzlich unakzeptabel gewesen wäre) und Tschechien. Gleichzeitig klammerte Jászi Rumänien aus, dagegen verband er sämtliche südslawischen Regionen des Westbalkan in einem Mitgliedstaat. (Jászi, A monarchia jövője, S. 37–51.)

[58] Gragger, Die Donau-Konföderation, S. 14. (Hervorhebungen L. T.)

[59] Selbst in den kleinsten und abgelegensten Gemeinden.

[60] Gragger, Die Donau-Konföderation, S. 14. (Hervorhebung L. T.)

> Wenn Siebenbürgen auch ein eigenes komponentes Glied des Bundes sein will, brauche ich gar nicht zu sagen, daß auch Klausenburg[61] unter die jeweiligen Sitze zu rechnen wäre.[62]

Den ungarischen Achtundvierzigern mit und um Kossuth schien der Bund der Schweizer ein unmissverständlich überzeugenderes Beispiel für die geplante Donau-Konföderation angeboten zu haben als das der amerikanischen Siedler.[63]

Robert Gragger hielt sich in jeder Hinsicht an diese seine Quelle, an das faktische Angebot des Kossuth-Planes vom Donaubund sowie an dessen Vorschlagscharakter bei wiederholten Hinweisen auf die entstehungshistorischen Umstände dieser Vorschläge und bei der Erkenntnis deren Aktualität im Jahre 1919, und vor allem vertrat er, *wie sein Vorbild* die ausgewogenen *nationalen Interessen* seiner Landsleute, der Völker des Donautales.[64]

Außerdem publizierte Robert Gragger die einschlägigen Kossuth-Texte aus der Zeit der Emigration zusammenhängend, ohne jede Unterbrechung auf 17 Druckseiten mit einer bündigen, umsichtigen und wissenschaftlich korrekten Einleitung bei unmissverständlichen Hinweisen auf ihre politische Aktualität im Jahre 1919. Jászi veröffentlichte dagegen seine *eigene mitteleuropäische Föderationsversion.* Gewiss war auch er von Kossuth beeindruckt, aber seine Berufungen auf ihn dienten mehr oder weniger lediglich der überzeugenden Wirkung seiner von Kossuth eigentlich größtenteils unabhängigen individuellen Vorstellungen auf die Leser.

[61] 1919, Kolozsvár (heute rumänisch: Cluj-Napoca)

[62] Gragger, Die Donau-Konföderation, S. 17. (Hervorhebung L. T.)

[63] Siehe dazu Kossuths Schlussworte in diesem Band, S. 195, sowie Gragger, Die Donau-Konföderation, S. 11.

[64] Freilich boten Jászis *Vereinigte Staaten*, die von ihm sogenannte „Pentarchie" (Jászi, S. 44) den einzelnen Nationen und Nationalitäten für die Vertretung ihrer jeweiligen politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Interessen einen *unvergleichbar geringeren Spielraum* als der Kossuth'sche Dreierbund (von Ungarn, Rumänen und Slawen) mit dessen vier Zentren (Zagreb, Belgrad, Bukarest, [Buda]Pest) in dem bloß um die Walachei erweiterten geographischen Raum des Karpatenbeckens. Z. B. wären die Ungarn in der Gesamtbevölkerung der Jászi'schen Vielvölkerstaaten nach meiner Einschätzung mit einer Minderheit um 10 % [!] vertreten. Dagegen würde ihr Anteil im Sinne der Kossuth-Entwürfe – ähnlich wie der der anderen beiden Mitglieder des Bundes – etwa 35 % betragen.

Graggers Kritik an den Friedensplänen der „Sieger“[65]

Gragger wusste bereits 1919 genau, dass die Sieger des Ersten Weltkrieges und ihre ostmitteleuropäischen Verbündeten bei weitem nicht im Sinne von Kossuth die Interessen, den Willen sowie die Rechte *aller Nationen und Nationalitäten des Donautales* erwägen, indem er sich folgendermaßen äußerte:

> Auf der einen Seite stehen die Besiegten, entwaffnet und hilflos. Auf der anderen Seite trachten die Sieger ihre Beute zu sichern [...] Die neuen Machthaber scheinen aus dem Beispiel der zerfallenen Monarchie, der Türkei, des Zarismus nicht gelernt zu haben. Sie verfallen in deren Fehler, indem sie Völker *gegen ihren Willen* in ihre neuen hybriden Staatsgebilde *zwingen* und sie beherrschen wollen. Schon jetzt zeigt sich, wie weit entfernt man von de Lösung des Problems ist.[66]

Anschließend zog Gragger nach seiner Bestandsaufnahme der divergierenden Interessen (bzw. eines angehenden gehässigen Durch- und Gegeneinanders) von Tschechen und Slowaken sowie von Kroaten, Slowenen und Montenegrinern und andererseits von Serben, wie auch von den „Beschwerden der Deutschen [und] der Ungarn“, die „ins Unermessliche gestiegen“ seien, folgende Konsequenz: „Es hat sich nichts geändert. Der Geist der Unduldsamkeit, der Bedrückung und der Unfreiheit ist nicht verschwunden. Es ist nur aus den zerfallenen Staaten nach den neu gebildeten abgewandert.“[67]

Zwei Jahrzehnte später, unmittelbar nach dem Friedensabkommen Ungarns mit Jugoslawien, argumentierte auch der Parlamentsabgeordnete Endre Bajcsy-Zsilinszky für die Konföderation – wie er sich ausdrückte – „nicht nur im Interesse Ungarns, sondern mindestens in dem Maße in dem der Donau-Nationen und -Länder und vor allem in dem von Europa“. Gleichzeitig sprach er auf Grund der Erfahrungen von 1920 auch die „Siegermächte der Zukunft“ an, in den mitteleuropäischen Donau-Regionen nie wieder eine Art Protektorenrolle einzunehmen.[68]

[65] Dieser Kapitelteil resümiert die einschlägigen kritischen Positionen Graggers, wie ich diesen während meiner Forschungen in den letzten Jahrzehnten seit 1987 begegnet bin. Mehr darüber und vor allem im Kontext zeitgenössischer ungarischer Berufungen auf Kossuth sowie zur Entstehungsgeschichte des ursprünglichen Kossuth'schen Konzepts siehe in meinen Beiträgen „Erst wägen dann wagen. Robert Graggers aktuellpolitische Erinnerung an die Kossuth'schen Konföderationsthesen“. In: Konnte Rilke Rad fahren? Die Faszination des Biographischen in der deutschen Literatur. Hg. v. Imre Kurdi. Frankfurt am Main: Peter Lang 2009. S. 201–213 sowie in „Tauben Ohren stumme Argumente...“ In: Von der Doppelmonarchie zur Europäischen Union. Hg. v. P. Béhar u. E. Philippoff. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2011. S. 157–177. Diese Beiträge enthalten auch wichtige Passagen der deutsch schwer zugänglichen Kossuth-Texte im Wortlaut der Gragger'schen Publikation.

[66] Gragger, Die Donau-Konföderation, S. 4 f. (Hervorgehoben L. T.)

[67] Ebd.

[68] Bajcsy-Zsilinszky, Új, ésszerűbb, szervesebb ..., S. 597.

Gragger argumentierte mit Kossuth, dass die Trennung der Bundesstaaten des konföderierten Karpatenbeckens mit größter Umsicht vorzunehmen sei, um die unter Umständen unumgängliche Verletzung der ethnischen, sprachlichen, wirtschaftlichen, kulturellen und historisch traditionellen Zusammengehörigkeit so weit wie nur möglich zu minimieren. Man wusste ja genau, dass sich die ethnischen und sprachlichen Grenzen in dem Karpatenraum, dank gerade der früheren, von dem Mittelalter bis um das angehende 19. Jahrhundert friedlichen Koexistenz und Schicksalsgemeinschaft der verschiedenen Völker der ungarischen Krone, manchenorts in einem höchst diffusen Miteinander verzahnt ausbreiteten. So konnte *früher* womöglich traditionellen ökonomischen und kulturellen Aspekten von den Betroffenen selbst eine größere Bedeutung beigemessen werden als den sprachlichen.

Infolge der inneren sozialhistorischen (soziologischen und kulturellen) Entwicklungstendenzen in jenen Regionen – und noch mehr der zunehmenden ideologischen und politischen wirkungsstrategischen Aktivitäten von außen – machten sich freilich bereits im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts und vor allem danach Akzentverschiebungen und Positionsveränderungen innerhalb der Identitätsdeterminanten der Bevölkerung bemerkbar, wobei neben der religiösen Zugehörigkeit, der sozialen Stellung in der Gesellschaft, der Bildung, dem Wohnort etc. *die Muttersprache* und im engen Zusammenhang damit *die Nationalität* immer deutlicher in den Vordergrund rückten. Schließlich erwies sich bereits um 1900 *die Sprache* als ein erstrangiges Distinktionsmerkmal innerhalb der Gliederung der Bewohner des Karpatenbeckens. Das änderte natürlich nichts daran, dass die plötzlich wichtig gewordenen Sprach- und Nationalitätengrenzen geographisch bereits äußerst schwer auszumachen waren. Aber gerade darum hätte nach Gragger die demokratische Forderung Kossuths 1919 beachtet werden sollen, wie er sie in der Präambel seines Entwurfes für den ganzen Prozess der Realisierung des Konföderationsplanes mit den folgenden Worten deutlich machte: „Die Grundlage der neuen staatsrechtlichen Ordnung in den Donauländern wäre *die freie Einwilligung der einzelnen Völker*, sei es in Form einer gesetzgebenden Versammlung, sei es *durch allgemeine Abstimmung*."[69]

In diesem Sinne kritisierte Robert Gragger 1919 mit scharfen Worten das Vorhaben der Vertreter der Siegermächte und der an der Anwendung dieser höchst demokratischen Kossuth-These nicht interessierten ostmitteleuropäischen „siegreichen Nationen", von denen die

> Grenzen am grünen Tisch von Versailles in die Landkarte Europas eingezeichnet wurden, ohne auf ethnographische, wirtschaftliche oder geschichtliche Rücksichten einzugehen *und ohne die Völker selbst zu befragen*. Waren die Föderativpläne

[69] Gragger, Die Donau-Konföderation, S. 8. (Hervorhebungen, T. L.)

> der Politiker und Gelehrten vor dem Kriege und während des Krieges meist ungenügend, so ist die Friedenskonferenz ins andere Extrem gegangen, indem sie die hemmungslose Annexionsgier der „siegreichen Nationen", der Tschechen, Rumänen und Serben noch nährte und ihnen alles einräumte, was sie wünschten.[70]

Kossuths Thesen untermauern mit besonderem Nachdruck die Meinung, dass die Völker der mittleren Donau-Regionen ohne Ausnahme eng aufeinander angewiesen seien. Dementsprechend sollte nach Gragger ihre Interessengemeinschaft auch allgemein anerkannt und durch die Modernisierung ihrer tradierten wirtschaftlichen, kulturellen und europapolitischen Zusammenarbeit in einem effektiveren Maße als früher gefördert werden. Dass davon seit Kriegsende praktisch überhaupt nichts realisiert wurde, sei nach Graggers resignierter Kritik gleichfalls den hemmungslosen Entscheidungen der Sieger zu verdanken gewesen sein: „Jetzt steht die Sache so, dass der Blutkreislauf des großen Wirtschaftskörpers der ehemaligen Monarchie in allen Gliedern abgeschnürt ist. Die verhängnisvollen Folgen zeigen sich überall in wirtschaftlichen Störungen, am stärksten natürlich in den Großstädten und Industriezentren."[71]

Nach dem ursprünglichen Kossuth'schen Entwurf hätten durch den modernen Staatenbund der Donauländer im Sinne der 1848/49er Erfahrungen die Gefahren durch das habsburgische Österreich, die Türkei und das zaristische Russland eliminiert werden sollen,[72] nach seinen Interpreten in den ersten Nachkriegsjahren gegen die potenziellen Expansionsziele des Panslawismus und des Pangermanismus, und schließlich bei der historischen Modifizierung der Gefahrentendenzen zwischen den beiden Weltkriegen gegen die Diktaturen des Nationalsozialismus und des Kommunismus (vgl. dazu Endre Bajcsy-Zsilinszky).

Schließlich zogen sämtliche Kossuth-Interpretationen der Ungarn bei allen ihren Unterschieden im Grunde genommen ohne Ausnahme mehr oder weniger die Konsequenz: Alles was das Auseinanderstreben, die Feindseligkeiten, den Hass in den Donauregionen fördert, habe seit eh und je nur der Verbreitung der Armut und fremden Interessen gedient und in der Politik ebenfalls schon immer die Souveränität *aller Länder dieser Region* geschwächt oder gar beseitigt. Kossuth hinterließ seinen Nachfolgern (nicht nur in dem Konföderationsplan, sondern auch in mehreren Reden, Studien und Briefen) die bittere Erfahrung von 1848/49, als die Metternich'sche Politik die Vereinbarungen der ungarischen Regierung und des Königs hinterging und mit der altbewährten Despoten-Praxis des *divide et impera* unter den Nationen und Nationalitäten fortwährend für Reibereien und Missverständnisse sorgte, Hass schürte, ja

[70] Ebd., S. 4. (Hervorhebung, T. L.)
[71] Ebd.
[72] Ebd., S. 15.

sogar Kriege veranlasste. Dass Siegerbeschlüsse mit der Tendenz von Teilung und Entmachtung der Donauländer im 20. Jahrhundert noch viel schlimmere Folgen haben dürften, ahnten die Kossuth-Interpreten bereits in den ersten zwei Nachkriegsjahren.[73] Auf jener Seite, wo die Entscheidungen getroffen waren, gab es aber keine Interessen und keinerlei Aufnahmebereitschaft für ihre Zukunftsvorstellungen. Freilich konnten auch Graggers Botschaften mit seinen neuinterpretierten Kossuth-Thesen die Adressaten seiner entschiedenen Kritik nie erreichen. So ist aus Graggers Berliner Kossuth-Broschüre auch für die seither vergangenen hundert Jahre kaum etwas mehr erhalten geblieben als eine bibliographische Angabe unter 138 anderen in der *Bibliographia Graggeriana*.[74] (Wer weiß, ob und in welcher Bibliothek das kleine Heft heute noch überhaupt vorliegt?)

*

Kurz vor der Ankunft der Delegation aus Ungarn in Paris und ein halbes Jahr vor der Unterschrift des Friedensdiktats im Schloss Trianon sah Professor Gragger noch optimistisch der Zukunft entgegen, indem er seine Kossuth-Interpretation mit den folgenden Worten abrundete:

> Heute ist der Plan der Donaukonföderation keine Utopie mehr. Er bietet nach wie vor die einzig mögliche politische Form, die Frage der Donauländer zu lösen, das Wohl der Donauvölker und die Ruhe Europas in dieser Gefahrzone zu sichern. Er dient in vollem Maße den großen und fruchtbaren Ideen der Nationalität, der Menschlichkeit und des einst kommenden Weltbundes. Deshalb soll der Plan veröffentlicht werden. Er ist jetzt aktuell, während er vor sechzig Jahren viel zu verfrüht war.[75]

Die öffentlichen Vorlesungen

Der Berliner Aufgabenstellung entsprechend hielt Gragger gleichzeitig eine Reihe von öffentlichen Vorlesungen, so z. B. über die Bedeutung der *Kulturwerte Ungarns für Deutschland*,[76] in der er u. a. Ungarns Positionen innerhalb der europäischen Kultur zu bestimmen versuchte, weiterhin über die ungarischen Volkslieder, über die ungarischen Volksballaden und über die Balladendichtung von János Arany sowie über die moderne ungarische Dichtung, in

[73] Als Bajcsy-Zsilinszky seinen Konföderationsvorschlag in Worte fasste, belegten bereits historische Ereignisse, dass die Ahnungen seiner Vorgänger von der Wirklichkeit überboten waren – damals vorerst noch außerhalb Ungarns!

[74] Bibliographia Graggeriana, S. 27.

[75] Gragger, Die Donau-Konföderation, S. 7.

[76] Gragger, Robert: Kulturwerte Ungarns für Deutschland, Vortrag, gehalten im Literarischen Verein zu Dresden, am 20. März 1917, 29 S. = Maschinenschrift (Gragger Archiv). Erschienen in BBH, 1990, Bd. 5, S. 219–242.

der er bereits 1919 die Bedeutung des gerade erst verstorbenen Endre Ady zu würdigen verstand. Wir bewundern dabei die klare Sicht, mit der er z. B. Endre Adys Patriotismus interpretierte, Gehaltsstrukturen der modernen Dichtung von Ady und seinen Zeitgenossen aus den sozialhistorischen Illusionsverlusten abzuleiten verstand und welch eingehende Kenntnis der damaligen modernen ungarischen Dichtung er bewies, indem er z. B. – wenn auch nur mit wenigen Worten – den Expressionismus und die Moderne in der neuen ungarischen Lyrik deutlich unterschied.[77] Anregend sind heute noch seine Gedanken über die Probleme der Nachdichtung der ungarischen Belletristik.[78]

Er hatte mit seinen öffentlichen Vorträgen Erfolg, nach einem zeitgenössischen Bericht zollte man dem anderthalb Stunden langen Vortrag über die Kulturwerte Ungarns „stürmischen Beifall".[79]

Anhand der Manuskripte lässt es sich recht genau nachvollziehen, wie wichtig für Gragger war, dass seine Vorträge beim Publikum, mochte es sie in Dresden oder in Berlin gehört haben, eine nachhaltige Wirkung erzielten. Ich denke dabei nicht nur an seine bewusst angewandten individuellen rhetorischen Stilmittel, sondern auch an die ständige Arbeit am Manuskript. Die Einschübe, Streichungen und Korrekturen in seinen Handschriften mit verschiedenen Stiften und Federn oder die Zurücknahme eines gestrichenen Absatzes mit den Worten „Ez kell" (deutsch etwa: „das brauche ich") vergegenwärtigen bis heute sein kontinuierliches Feilen am Text bzw. sein ununterbrochenes Kräftesammeln bis zum letzten so sehr entscheidenden Moment des Vortrags. Er durfte dabei genau bedacht haben, welche großen Chancen ihm bei der Propagierung der ungarischen „Kulturwerte" zukamen, d. h. mit anderen Worten, welche große Verantwortung er für den Erfolg (nicht schlechthin für *seinen* Erfolg, sondern für *den der ungarischen Kultur*) trug. Deshalb verließ er sich nicht bloß auf die aus der Gragger-Literatur allgemein bekannte fesselnde Ausstrahlung seiner Persönlichkeit, auf sein intuitives rhetorisches Talent, sondern er durchdachte zusätzlich bereits vor den Vorträgen eine Art geplante Inszenierungsstrategie, indem er hervorzuhebende Silben oder Worte zusätzlich unterstrich oder an das Ende mancher inhaltlich äußerst wichtigen Stellen die ungarischen Worte „nagy szünet" (deutsch: „große Pause") eintrug oder aber vor wichtigen Randbemerkungen das Wort „halkan" (d. h. „leise") schrieb.

77 Die jüngste ungarische Dichtung. Vortrag, gehalten in der Gesellschaft der Freunde des Ungarischen Instituts am 15. Dezember 1919, 41 S. = Maschinenschrift (Gragger Archiv). Erschienen in BBH, Bd. 3 (Konferenzband), S. 221–244.

78 Vgl. dazu seine kritischen Worte über die Petőfi-Übersetzungen in Gragger, Kulturwerte Deutschlands für Ungarn, S. 237 f.

79 In: Pester Lloyd, den 27. 3. 1917.

Gragger nutzte auch seine Möglichkeiten als führende wissenschaftliche Persönlichkeit im Ausland, so u. a. in Dorpat, Reval, Helsinki, Turku und Stockholm, über ungarische Literatur zu sprechen.

Die letzten Jahre

Dabei wurde er nicht nur seiner kulturpolitischen und wissenschaftsorganisatorischen bzw. seiner hochschulpädagogischen Sendung gerecht. Er wusste gleichzeitig seine früher in Angriff genommenen wissenschaftlichen Forschungspläne fortzusetzen. Immer wieder wurde z. B. das frühere Thema der deutsch-ungarischen Beziehungen in der Literatur, der Kultur und der Geschichte zum Forschungsthema gewählt. Er schrieb zwischendurch auch einige sprachwissenschaftliche Abhandlungen. In dieser Zeit veröffentlichte er überdies die bereits erwähnten besonders wichtigen Arbeiten zur *Altungarischen Marienklage* und über die Beziehungen ungarischer Adliger zu Weimar und Preußen in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts. Die Art und Weise seiner produktiven Tätigkeit hat einer seiner Mitarbeiter folgendermaßen charakterisiert:

> Robert Gragger war es in seinem überschäumenden Schöpfungswillen nie möglich, sich mit seiner ganzen Kraft gleichzeitig nur einer einzigen Aufgabe zuzuwenden. Stets liefen Arbeiten aus den mannigfachsten Wissensgebieten nebeneinander her. Bevor eine Aufgabe zu Ende geführt war, tauchte schon ein ganzes Heer neuer Pläne auf. Bewundernswert ist es, wie er trotzdem nie die Lust an den begonnenen älteren Arbeiten verlor, sondern immer wieder darauf zurückkam und schließlich doch den größten Teil seiner älteren Entwürfe zur Vollendung brachte.[80]

Seine weitverzweigte Tätigkeit harmonierte in jeder Hinsicht mit seinen wissenschaftlichen, kulturpolitischen und weltanschaulichen Zielen. Nur deshalb konnte er 1921 an einen uns Unbekannten schreiben: „Mit meiner Arbeit bin ich vollkommen zufrieden."[81] Und ein Jahr später teilte er dem väterlichen Freund und Förderer Géza Bartoniek mit: „Vorläufig bleibe ich da, nun bin ich so weit, dass ich mit den organisatorischen Arbeiten fertig bin."[82] Schließlich konnte er kurz vor seinem Tode die Worte niederschreiben; „Alles, was ich mir 1916 für zehn Jahre vornahm, wurde verwirklicht. Nun ist der Rahmen im vollen Umfang gegeben [...]"[83]

[80] Gragger, Robert: Altungarische Erzählungen. Berlin: 1927, 217 S. Besprochen v. Konrad Schünemann. Ungarische Jahrbücher, 1927, Bd. 7, S. 242.
[81] Veröffentlicht v. Bessenyei, S. 58.
[82] Ebd., S. 57.
[83] Ebd., S. 54–55.

Bei allen großen Erfolgen auf einem Gebiet, auf dem zu wirken selbst seine schönsten Jugendträume übertraf, blieb er stets ausgeglichen, selbstsicher und zufrieden. Das sind Eigenschaften, die – durch das kathartische Erlebnis der sinnvollen und erfolgreichen Arbeit entstanden – für die erneute Sammlung der Kräfte und den wiederholten Einsatz der ganzen Persönlichkeit sorgten, ohne dass er sich dabei körperlich und geistig auch nur im geringsten aufrieb. Sein früher Tod war ein Zufall; die Hirnhautentzündung war damals noch eine unheilbare Erkrankung.

Robert Graggers Ergebnisse in Wissenschaftsorganisation und Forschung sowie in der beiderseitigen Vermittlung der ungarischen und der deutschen Kultur waren neben seiner außerordentlichen Begabung, seinen besonderen Fähigkeiten und seiner charakterlichen Eigenart zu verdanken. Von letzterer weiß man heute am wenigsten. Seine Schriften, die persönlichen Briefe und Notizen, ja selbst sein Porträt, soviel Sympathie es auch auszustrahlen vermag, verraten darüber kaum etwas. Wir verfügen nur über einige Urteile der Zeitgenossen. Über seine besondere Anziehungskraft, die zu den Erfolgen des in Berlin als Ausländer tätigen Institutsdirektors ganz gewiss beitrug, schrieb Carl Heinrich Becker, damals preußischer Kultusminister, mit dem Gragger eng befreundet war, folgende Worte des Nachrufs:

> Wir […] standen unter dem Eindruck seiner besonders lebendigen, ja geradezu suggestiven Persönlichkeit. Er hätte in so kurzen Jahren nicht so Großes schaffen können, wenn er nicht einen Zauber besessen hätte, der ihm die Menschen zur Mitarbeit willig gemacht hätte. Worin bestand sein Zauber? … Gewiss, die Natur hatte ihn von Haus aus gütig bedacht, ihm ein angenehmes Äußeres, eine natürliche Grazie verliehen. Sein leuchtendes Auge, sein elastischer Gang, sein sportlich durchgebildeter Körper, seine lebhafte Art hatten etwas Einnehmendes, aber der Körper ist nur immer ein Gefäß, in dem die eigentlich wirkenden Kräfte verborgen sind. War es sein lebhafter Geist, sein oft glänzend schillernder Intellekt, der ihm die Herzen gewann? Er besaß eine hohe Kultur, war fein gebildet, sprach acht bis zehn lebende Sprachen, war ein glänzender Debatter, in allen Sätteln gerecht […], überall hatte er Freunde, Beziehungen, Erinnerungen. Er war sehr anpassungsfähig; man konnte ihn unter die engsten Fachkollegen setzen oder unter anspruchsvolle, elegante Damen, man konnte ihn im Refektorium ungarischer Klöster, am Herdfeuer von Jugendbünden, im Salon der Diplomaten oder sonst wo beobachten, immer wirkte er, als ob gerade dies das ihm genehme Milieu wäre, als ob er nie anderswo existiert hätte.[84]

Auch das gehört zum Porträt von Robert Gragger, obwohl davon außer diesen Worten nichts mehr gegenwärtig ist.

[84] Becker, Robert Gragger, S. 19.

In der ersten Novemberwoche 1987 fand anlässlich der 100. Wiederkehr des Geburtstages von Robert Gragger in Berlin ein internationales Kolloquium der Hungarologen statt. Das Kolloquium endete mit einer Kranzniederlegung im Friedhof Berlin-Dahlem. Die Worte auf dem Grabstein – „Ungarn und Deutschland galt seine Arbeit und seine Sehnsucht" – erinnern an Robert Graggers beispielhaftes Leben und Wirken im völkerverbindenden Geist europäischer Kultur.[85]



[85] Im Friedhof Berlin-Dahlem wurde mir vor der internationalen Gragger-Konferenz mitgeteilt, dass die Zeit der Kostendeckung der Robert-Gragger-Grabstätte bereits abgelaufen sei (beglichen wurde sie nur für 50 + 10 Jahre) und das Grab alsbald „eingeebnet" werde. Die informierten Konferenzteilnehmer erklärten ihre Bereitschaft, sich für die Erhaltung des Grabes, wo und wie auch dies für sie möglich sei, einzusetzen. (Von den Stellungnahmen erinnere ich mich heute noch an die wirksamen Worte von Prof. István Fried in der Zeitschrift „Élet és Irodalom", auf die man sich im Weiteren mehrmals berufen konnte.) Gleichzeitig reichte der Leiter des Fachbereichs Hungarologie an der HUB, Paul Kárpáti, auf amtlichem Weg einen Antrag an das Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen ein. Aus welchen Gründen auch immer, die Ruhestätte von Robert Gragger ist seither als Ehrengrab erhalten geblieben.



Kranzniederlegung am 5. November 1987 im Friedhof Berlin-Dahlem
Von links C. Klotz, R. Semrau, P. Ötvös, A. Tarnai, L. Tarnói, P. Kárpáti, I. Fried, L. Kornya

Liste der von Paul Kárpáti veröffentlichten Manuskripte aus der Handschriftensammlung der Berliner Fachbibliothek für Hungarologie

Unsere Meinung war in den mittachtziger Jahren, dass die Kenntnis der unveröffentlichten Manuskripte des Begründers der Auslandshungarologie sowie der einschlägigen Dokumente des neuen Fachgebietes der Gründerjahre und der anschließenden Anfänge für jede weitere Forschung in diesem erneut höchst aktuell gewordenen Themenbereich unentbehrlich sein dürfte. Alle Teilnehmer der Berliner Gragger-Konferenz vom November1987 aus Berlin, Budapest, Szeged, Debrecen, Brno, Warschau, Hamburg, Göttingen teilten unsere Meinung. So erschien bereits 1988 im Konferenzband der BBH 3 die erste Publikation aus dem Archiv der ehemaligen Gragger'schen Bibliothek, der in den nächsten 10 Jahren weitere 9 folgten. Der Orientierung halber, bzw. um diese Dokumente mit den sachkundigen Informationen des Herausgebers Paul Kárpáti den fachinteressierten Lesern leichter zugänglich zu machen, wurden sie hier aufgelistet.

Carl Heinrich Beckers Konzept und Robert Graggers Ausführungen zur Gründung des Ungarischen Instituts in Berlin 1917. BBH, 1994, Bd. 7, S. 274–285, 313 f.

Der Dichter als Mittler. Ein Brief von Lőrinc Szabó aus dem Jahr 1940. BBH, 1990, Bd. 5, S. 243–250.

Gragger, Robert: Die jüngste ungarische Dichtung (1919). BBH, 1988, Bd. 3 (Konferenzband), S. 221–244.

Gragger, Robert: Kulturwerte Ungarns für Deutschland (1917). BBH, 1990, Bd. 5, S. 219–242.

Két levél. Szabó Lőrinc és Németh László Farkas Gyulához [Zwei Briefe. Lőrinc Szabó und László Németh an Julius von Farkas]. BBH, 1997, Bd. 10, S. 235–242, 253 f.

Miniszterelnökségi „irodalmi akció“ 1916-ban (1. rész). [Eine „literarische Action“ des Amtes des Ministerpräsidenten im Jahre 1916. Teil 1.]. (Dokumentation eines Projekts zur deutschsprachigen Präsentation ungarischer Literatur im Auftrag des Ministerpräsidenten István Tisza) 1916. BBH, 1994, Bd. 7, S. 263–273, 313.

Miniszterelnökségi „irodalmi akció“ 1916-ban (2. rész) [Eine „literarische Action“ beim Amt des Ministerpräsidenten im Jahre 1916. Teil 2.]. BBH, 1995, Bd. 8, S. 189–212, 228.

„Ungarns Kultur“. Skizze zu einem Nachschlagewerk (entstanden vermutlich zwischen 1926 und 1936). BBH, 1989, Bd. 4, S. 213–225.

Ungarisches Institut zu Berlin, von Dr. Robert Gragger, Professor an der Universität Berlin [Bleistiftvermerk: gehalten bei der Gründungssitzung]. BBH, 1994, Bd. 7, S. 286–294, 313 f.

„Szlovenszkói gondolat“ és berlini magyar könyvkiadás – Krammer Jenő levelei Farkas Gyulához [„Ideen zum Ungar-Sein in der Slowakei und ungarische Buchedition in Berlin – Jenő Krammers Briefe an Julius Farkas] (1924–1927). BBH, 1996, Bd. 9, S. 241–275, 284 f.





Teilnehmer am Kolloquium zum 100. Geburtstag Robert Graggers des Begründers der hungarologischen Lehre und Forschung am 4. November 1987 in Berlin-Mitte
Oben: 1. Reihe von links: A. Schütz, C. Klotz, P. Kárpáti, T. Gerics, A. Tarnai;
2. Reihe rechts: I. Fried
Unten: 1. Reihe von links: V. Thies, Á. Csongár; 2. Reihe: W. Stellmacher, H. Kolbe, S. Höppner; letzte Reihe: P. Ötvös, W. Veenker, L. Hartung, Cs. Majoros, J. Pusztay

MARGINALIEN IN EINEM GEDICHTBAND VON JÁNOS KIS[1]

Der Forscher, der heute im Fachgebiet Hungarologie der Humboldt-Universität nach nachgelassenen Schriften des Begründers des ehemaligen ungarischen Instituts sucht, wird mit Enttäuschung feststellen müssen, dass er keinerlei Spuren der vielzitierten Selbstbiographie[2] oder der bekanntlich umfangreichen Korrespondenz Robert Graggers nachweisen kann. Aber auch die leicht zugänglichen sonstigen Zeugnisse seiner wissenschaftlichen und organisatorischen Tätigkeit stehen bei allen ihren Werten zumindest quantitativ in keinem Verhältnis zur kulturhistorischen Bedeutung des Berliner Jahrzehnts (1916–1926). Die gesammelten Gragger-Manuskripte der Bibliothek bestehen lediglich aus den wenigen Seminararbeiten (unter dem Titel *Szemináriumi dolgozataim*) der Budapester Studienzeit zwischen 1905 und 1909 sowie manchen öffentlichen Vorträgen vorwiegend populärwissenschaftlichen Charakters, von denen wir einige in den folgenden Heften der Beiträge zu veröffentlichen beabsichtigen.[3]

Die von Gragger begründete, jahrelang betreute und ständig erweiterte Bibliothek, der auch die Bände der umfangreichen eigenen Bibliothek zuflossen, verspricht allerdings – auch was Gragger-Handschriften betrifft – noch manche interessante Entdeckung. Diese Vermutung erhärten die von mir vor kurzem identifizierten Marginalien Graggers im ungarischen Gedichtband von János Kis,[4] der laut Bibliotheksverzeichnis im Januar 1923 für die „Bibliothek des Ungarischen Instituts an der Univ. Berlin" erworben wurde.[5]

Die Dichtung von János Kis musste Gragger aus mehreren Gründen sehr stark anziehen, war doch das zentrale Forschungsthema für ihn seit jeher die Erschließung der deutsch-ungarischen Wechselbeziehungen, wobei er bereits 1914 in der Einleitung zur geplanten Geschichte der deutschen Literatur in Ungarn[6]

[1] Ursprünglich erschienen in BBH. Berlin / Budapest: 1987, Bd. 2, S. 187–197.

[2] Vgl. Becker, Carl Heinrich: Robert Gragger. In: Ungarische Jahrbücher, 1927, Bd. 7, S. 6–7.

[3] Geplant war 1987, zur Zeit der Erscheinung dieser Marginalien die Veröffentlichung folgender Gragger-Vorträge: 1. „Kulturwerte Ungarns für Deutschland". Gehalten im Literarischen Verein zu Dresden, 20. 3. 1917; 2. „Die jüngste ungarische Dichtung". Gehalten in der Deutschen Gesellschaft am 15. 12. 1919; 3. „Die ungarische Volkskunst". Gehalten im Deutschen Lyzeum-Club am 17. 2. 1922. Vgl. dazu die „Liste der v. Paul Kárpáti kommentiert veröffentlichten Manuskripte", Siehe S. 204 ff.

[4] Kis János poetai munkái [Poetische Werke v. János Kis]. Hg. v. Ferenc Toldy. Pest: Hartleben, 1865, 462 Sp.

[5] Signatur 244/Kis-I-3.

[6] Robert Gragger: Geschichte der deutschen Literatur in Ungarn von Maria Theresia bis zur Gegenwart. I. Vormärz. In: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte II/1. Wien / Leipzig: Carl Fromme, 1914, S. 6.

u. a. auch die Bedeutung der frühen Schillernachdichtungen von János Kis hervorhob. Gragger setzte damals voraus, dass Kis dazu vor allem von Ferenc Kazinczy veranlasst wurde. Erst später, in Kenntnis der *Erinnerungen* von Kis[7] und auf Grund einer eingehenden Beschäftigung mit der Korrespondenz zwischen Kis und Kazinczy[8] sowie durch die aufmerksame Lektüre der Poesie des ungarischen Dichters musste Gragger jedoch vermuten, dass János Kis im Rahmen der Rezeptionsgeschichte der deutschen Literatur in Ungarn nicht nur als Schiller-Übersetzer eine beachtliche Rolle gespielt hatte,[9] sondern seinerzeit vielmehr eine äußerst wichtige Schlüsselfigur bei der Verbreitung von Ideen und gängigen Formen der deutschen Dichtung um 1800 gewesen war.

Hinzu kommt, dass János Kis – wie damals üblich – die deutschen Quellen seiner Lyrik kaum verzeichnete, mögen sie nur den Anlass zu einem ungarischen Gedicht gegeben haben oder eben Vers für Vers nachgedichtet worden sein.

> Wir [Kazinczy und Kis] – schrieb darüber János Kis – [L. T.] – dachten vielleicht, dass der gelehrte Teil der damals noch wenigen Leser die unter den kundigen Männern geläufigen Stücke deutscher und anderer Dichter ohne jeden Nachweis erkennen musste. Oder aber konnten unter den damaligen Zuständen [...] Gedichte wie die meinen nur mit jungen Lesern rechnen [...], die sich über die Quellen keine Gedanken machten [...]. Ich hatte schon immer die Gewohnheit, die mich ergötzenden Stücke in meine Muttersprache zu übersetzen und sie [...], wenn ich davon für meine Landsleute einen Nutzen erhoffte [...] zu veröffentlichen [...]. Aber sollte sich jemand mit dieser Erklärung nicht zufrieden geben, möchte ich noch einmal klarstellen, ich hielt mich nie für einen originalen Dichter [...] und dass ich in meinen gebundenen und nicht gebundenen Arbeiten entweder andere übersetzte und ihnen nacheiferte oder mich auf sie stützte. Die Nachahmung fehlte nicht in meinen Stücken, die ansonsten gewöhnlich für original gehalten werden.[10]

Obwohl der Literaturhistoriker Ferenc Toldy bei der Veröffentlichung der Gedichte von János Kis im Inhaltsverzeichnis so manches von der jeweiligen

[7] Kis János szuperintendens visszaemlékezései életéből [Erinnerungen des Superintendenten János Kis aus seinem Leben]. 2. Aufl. Budapest: Franklin-Társulat, 1890, 703 S. Die erste Auflage der Erinnerungen erschien noch zu Lebzeiten des Dichters im Jahre 1842.

[8] Kazinczy Ferencz levelezése [Die Korrespondenz von F. K.]. 22 Bde. Hg. v. Váczi, János u. Harsányi, István. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia [Ungarische Akademie der Wissenschaften], 1890–1927. Die Marginalien belegen, dass Gragger mit den Bänden der kritischen Ausgabe der umfangreichen Kazinczy-Korrespondenz vertraut war.

[9] Die Schiller-Gedichte „An die Freude", „Die Ideale", „Der Gang nach dem Eisenhammer", „Der Ring des Polycrates" wurden von János Kis bereits vor dem Ende des 18. Jahrhunderts übersetzt. Somit entstanden die ungarischen Nachdichtungen der letzten drei Gedichte 1–5 Jahre nach ihrer deutschen Erstveröffentlichung.

[10] Kis János szuperintendens visszaemlékezései [Erinnerungen des Superintendenten János Kis aus seinem Leben], S. 497–498. (Übersetzung L. T.).

Herkunft unter Berufung auf noch erhaltene Hinweise des Verfassers anzugeben bemüht war,[11] blieb sein Quellenverzeichnis lediglich Stückwerk und vielfach auch ungenau, oft mit überhaupt fehlenden Quellen oder lediglich mit dem Vermerk der vermuteten Ausgangssprache. Umso mehr musste den einstigen Schüler der Positivisten Gusztáv Heinrich[12] und Erich Schmidt[13] die Ermittlung der fehlenden Quellen reizen. Dabei sah er darin – wie auch in seinen sonstigen Arbeiten – gewiss nicht nur einen positivistischen Selbstzweck. Was seine Forschungsziele und die seines Instituts betraf, dazu braucht man nur in die Gründungsurkunde der *Gesellschaft der Freunde des Ungarischen Instituts* einen Blick zu werfen. Darin ist u. a. Folgendes zu lesen:

> Vor allem aber bildet die Durchforschung der Beziehungen zur deutschen Literatur, zum deutschen Geistesleben ein Hauptthema der literatur- und geistesgeschichtlichen Untersuchungen. Besonders wird dabei der Einfluss der deutschen Universitäten beobachtet, denn die Träger der deutschen Kultureinflüsse waren jene ungarischen Studierenden – meist protestantische Theologen –, die seit dem 16, Jahrhundert von Wittenberg, Halle, Tübingen, Greifswald, Göttingen, Rostock und im 19. Jahrhundert auch von Berlin aus, die deutschen Geistesströmungen nach Ungarn verpflanzten.[14]

János Kis war einer dieser protestantischen Theologiestudenten. Er besuchte 1791–1793 in Göttingen und Jena Vorlesungen, hörte, sah, erlebte, wie er darüber in den *Erinnerungen* berichtet, alle bedeutenden geistigen Vertreter dieser beiden damals europaweit bekannten deutschen Kulturzentren. So ist es also kein Zufall, dass Gragger immer wieder im Gedichtband Kis' blätterte. Die wiederholte Durchsicht bezeugen die Gragger-Eintragungen mit verschiedenen Blei- und Farbstiften. Dabei versuchte er mit seinen Glossierungen stets aufs Neue Toldys mangelhafte Quellenangaben zu präzisieren – z. B. wenn er zu der von Toldy vermerkten englischen Quelle die deutsche Vermittlung angab – sowie neue Quellen zu entdecken. Wo es möglich war, wies er außerdem Beziehungen von Gedichten zu den *Erinnerungen* sowie zu der Korrespondenz mit Kazinczy und sonstigen Veröffentlichungen des ungarischen Dichters nach, so z. B. zu den 1807 erschienenen Bänden unter dem Titel *Flóra*.[15] Interessant sind auch Anmerkungen, welche die Vermutung von Stilparallelen zu späteren Dichtern belegen (z. B. an einer Stelle zu Petőfi).

[11] Kis János poetai munkái [Poetische Werke v. János Kis], S. II. u. Sp. 457–462.
[12] Gragger studierte in Budapest von 1905 bis 1909 Germanistik bei Gusztáv Heinrich.
[13] Gragger hörte 1910–1911 in Berlin Vorlesungen von Erich Schmidt.
[14] Das Ungarische Institut an der Universität Berlin. Hg. v. der Gesellschaft der Freunde des Ungarischen Instituts zu Berlin. 2. erw. Ausgabe. Berlin: 1922, S. 3.
[15] Kis, János: Flóra. Pest: 1807, 190 S.

Bei all diesen Eintragungen geht es aber lediglich um die *Vorbereitung einer späteren Veröffentlichung*, somit gelten sie als provisorisch. Über Fehler oder mangelnde Eintragungen kann daher keinerlei Rechenschaft verlangt werden: wenn z. B. in den Spalten 25–26 neben dem Gedicht *A megelégedő házastárs* [Der Ehemann, der sich zufrieden gibt] zweimal der Name „Schubart 58" mit Fragezeichen angegeben wird, obwohl es sich dabei wahrscheinlich um Christian Jacob Wagenseils damals auch auf fliegenden Blättern weit verbreitetes „Arm und klein ist meine Hütte …"[16] handelt. Oft wird die Toldy'sche Quellenangabe auch mit der bloßen Wiederholung bestätigt, manchmal aber als Selbstverständlichkeit auch ohne Vermerk akzeptiert. Alle Randbemerkungen sind also vorerst eine halbfertige Stellungnahme zu einer geplanten Faktenerschließung. Gragger ging es jedoch nicht nur um den restlosen Quellennachweis, sondern auch und vor allem um die daraus abzuleitenden umfassenden Schlussfolgerungen, die er in seine *Geschichte der deutschen Literatur in Ungarn* etwa seit einem Jahrzehnt eingehen lassen wollte, und von denen die Marginalien nichts enthalten. Die Tendenz war aber auch jetzt klar: Die deutschen Quellen der Lyrik von János Kis – der nach dem zeitgenössischen Urteil von Ferenc Kazinczy als einer der bedeutendsten Vertreter der ungarischen Dichtung galt – sollten letzten Endes den um 1800 (inmitten der literarischen Neuanfänge in Ungarn) so bedeutenden Einfluss und die äußerst produktive Aufnahme der klassischen deutschen Literatur in ihrer ganzen Breite verdeutlichen.

Der Band ist spaltenweise paginiert. Da aber die Handschrift die Spaltengrenzen nicht berücksichtigt, werden die Seiten jeweils mit ihren zwei Spaltenzahlen angegeben. Danach folgen der ungarische Gedichttitel und in eckigen Klammern seine deutsche Übersetzung, schließlich in runden Klammern die Angaben von Ferenc Toldy aus dem Inhaltsverzeichnis des Bandes. Im neuen Absatz stehen dann die dazu gehörenden Marginalien Graggers (jeweils nach *G.:*). In der Regel weisen in Graggers Text die arabischen Ziffern auf die Seitenzahlen, die römischen Ziffern mit oder ohne Doppelpunkt (manchmal nur mit einem Punkt) dagegen auf den jeweiligen Band hin. Ausnahmsweise wird vor der Seitenzahl auch der Band mit arabischen Ziffern verzeichnet.

Die ungarischen Eintragungen werden ebenfalls in eckigen Klammern auch deutsch zugänglich gemacht. Dabei werden lediglich folgende ungarische Abkürzungen und Wörter nicht aufgelöst bzw. übersetzt:

[16] Das Gedicht von Wagenseil erschien in den Liederbüchern stellenweise unter dem Titel „Der zufriedene Gatte".

Abkürzungen:

Kaz	= Kazinczy, Ferenc.
l.	= [nach Ziffern: ungarische Abkürzung für *lap*: deutsch *Seite*] S.
l. (sonst) oder lásd	= siehe
lev. oder Lev.	= [ungarische Abkürzung für:] Briefe
v. ö.	= vgl.

Robert Graggers Randbemerkungen

Spaltenzahlen

5–6. *Urania intései* [Die Mahnungen der Urania] (1842)
G.: Die Künstler??

9–10. *Ódák és dalok* [Oden und Lieder] (1792–1832)
G.: [mit rotem Stift] Sebbe való könyv 1790. [!] (v. ö. Eml. [*Erinnerungen*] 221.)[17]

Ebda. *Hymnus a bölcsességhez* [H. an dieWeisheit]
G.: Die Götter Griechenlands. Kaz. lev. IV: 109.

Ebda. *Hajósének. A Duna hátán, Bavàriában,* 1793. [Schifferlied. Auf der Donau, in Bavaria, 1793.]
G.: Der Seefahrer. Matthisson 75. l. Kaz. lev. IV: 49
Kaz „Hagedorni szép dal"-nak nevezi [Kazinczy nennt es „ein Hagedornsches schönes Lied"] Lev. 2: 346.
De lásd még Salis Lied-jét (15) is [Aber siehe noch das Lied (15) von Salis]: Traute Heimat meiner Lieben

11–12. *Jövendőbeli szerető* [Die künftige Geliebte] (Uz; 1793)
G.: Uz, Die Geliebte (Nach dem Marot). Gedichte 1768. I. 70 l.

Ebda. *Az álmodott kép* [Das geträumte Bild] (német költő ut. [nach einem deutschen Dichter]; 1793)
G.: Hölty, Das Traumbild 113

Ebda. *A szerelem* [Die Liebe] (szinte [gleichfalls], 1793)
G.: Herder Stimmen der Völker 266. *Luther* nyomán [Nach L.]

13–14. *Az eljegyzetthez* [An die Verlobte] (1793)
G.: Petőfi! Figyelő V: az eljegyzetthez. Figy, 1795.

Ebda. *A költés mestersége* [Das Handwerk des Dichtens] (Voß; 1793 és 6 közt [zwischen 1793 und 1796])
G.: Voss

Ebda. *A szépség felszentélese* [Die Weihe der Schönheit] (Voß szinte [gleichfalls])
G.: Voss

[17] „'Sebbe való könyv" [=Taschenbuch]. Betrifft eine frühe Veröffentlichung gemischten Inhaltes von János Kis aus dem Jahre 1797. In der 1.Ausgabe der „Erinnerungen" von 1842 wurde von J. K. Seite 220 [statt 221!] sowie die Jahreszahl 1790 [statt 1797] angegeben, letztere wurde von Gragger übernommen.

15–16. *Egy nehéz szívű leány tavaszi éneke* [Frühlingslied eines Mädchens mit schwerem Herzen] (Schlegel Fr. 1797)
G.: Schlegel F., Frühlingslied eines kranken und schwermüthigen Mädchens. Musenalmanach 1787. 147–149.

17–18. *Dórishoz* [An Doris] (Jacobi; 1798 körül [um 1798])
G.: Göttingeniek! [Göttinger!]

19–20. *A músákhoz* [An die Musen] (Uz; 1799)
G.: An die Musen. Uz. I. 165.

Ebda. *Az ideálok* [Die Ideale] (Schiller; 1799)
G.: Schiller Die Ideale 132.

21–22. *Ének az örömhez* [Lied an die Freude] (Schiller; 1800)
G.: Schiller 42. l. An die Freude

23–24. *A falusi élet* [Das Dorfleben] (Thümmel; 1800)
G.: [Mit rotem Stift] v. ö. Emlékezései [*Erinnerungen*] 184.

25–26. *A megelégedő házastárs* [Der Ehemann, der sich zufrieden gibt] (német ut. [nach dem Deutschen] 1800)
G.: Schubart 58. l. [zweimal eingetragen]

Ebda. *Hazaszeretet* [Vaterlandsliebe] (Voß; 1800)
G.: Voss

27–28. *Téli ének* [Lied imWinter] (Stolberg L. 1800)
G.: Stolberg. (Gedichte der Brüder St) Carlsruhe 1783. 182 l.

Ebda. *A magánossághoz* [An die Einsamkeit] (szabadon Thomson ut. [frei nach Thomson] 1800)
G.: Thomson. Fest. 81. l.

29–30. *A béke* [Der Friede] (Schiller 1800 és 3 körül [um 1800 und 1803])
G.: Schiller: Die Braut von Messina. 33 l.

Ebda. *Kazinczy Ferencnek öszvekelésére* [Zur Trauung des F. K,] (1805)

G.: Kis Emlékezése szerint: Gotter utánzata. Kaz. szerint a legszebb magyar vers „Schiller lelke“ [Nach den *Erinnerungen* von Kis: Eine Gotter-Nachahmung, Nach Kazinczy das schönste ungarische Gedicht, „Schillers Seele“]

35–36. *Mint fogsz szabad lenni?* [Wie wirst du frei sein?] (Pfeffel; 1805)
G.: Pfeffel: Der freie Mann. 128. l.

43–44. *Amor dicsérete* [Das Lob des Amor] (Schiller; ?)
G.: Schiller Braut von Mess. 33. l. Kaz. lev. IV. 510.[18]

Ebda. *Hymen dicsérete* [Das Lob des Hymen] (??)
G.: Schiller?

49–50. *A szunnyadó* [Die Schlummernde] (német [deutsch]; 1815)

[18] Ebd. Graggers Fußnote [Zitat aus Kazinczy Ferenc levelezése, Bd. 4, S. 510:] „Most a M. Menyasszt olvasom, mulatságból egy-két verset a karjából leforditottam.“ – Ez az? [„Nun lese ich die Braut von Messina. Zum Zeitvertreib übersetzte ich ein paar Verse aus dem Chor.“ – Ist es dies?]

G.: Die schlafende Laura (?) Lessing. – Voss – Ihr Schlummer (Klopst.) – Galathee (Kleist Ew.)

51–52. *Mint kell Hymentől őrizkedni* [Wie man sich vor Hymen hüten soll] (német [deutsch])
G.: Gotter: Warnung vor Hymen. I. 129.

61–62. *Anyai intés* [Mütterliche Ermahnung] (Gotter; 1819)
G.: Gotter: Mütterliche Warnung. I. 85. l.

Ebda. *Az idő eljár* [Die Zeit vergeht] (német [deutsch]; 1819)
G.: Langbein

65–66. *A hírnév* [Der Ruhm] (Herder, 1825)
G.: Herder: Der Nachruhm. Cotta I. 35. Reclam. Ausg. Werke I. 15. (Bilder und Träume)

67–68. *Asztali dal* [Tischlied] (Goethe)
G.: Goethe (1802) Tischlied Cotta kiad, [Ausgabe] 1:81.
Mich ergreift ich weiß nicht wie himmlisches Behagen.

69–70. *Ének a reményről* [Lied von der Hoffnung] (Herder; 1827)
G.: Herder olaszból [aus dem Italienischen] Stimmen der Völker 72. l.

Ebda. *Tavaszi ének* [Frühlingslied] (Chiabrera; 1827)
G.: Chiabrera? Herder, Stimmen der Völker 73 l.

71–72. *A mulandóság* [Die Vergänglichkeit] (Sarbiev; 1827)
G.: Sarbiev-Herder? L. [siehe] Herder 1:319 ist [auch] Ueber die Vergänglichkeit. Eine Ode von Sarbievius. Herders Werke. 1861, XII, 119.

Ebda. *A barátsághoz* [An die Freundschaft] (Herder; 1827)
G.: Herder Sämmtliche Werke 1861. I. 25. An die Freundschaft. Nach dem Span.

Ebda. *Közgyónás* [Öffentliche Beichte] (Goethe, 1830)
G.: Goethe (1804) Generalbeichte, Ed. Cotta 1: 84.

77–78. *Amália* (Gleim; 1792 és 5 között [zwischen 1792 u. 1795])
G.: *Gleim*

79–80. *A boldogság* [Das Glück] (Leonard; 1799)
G.: Leonard: La bonheur

93–94. *Győr es vidéke* [Győr und Umgebung] (1824)
G.: [zur 3. Strophe mit rotem Stift] Schiller?

95–96. *A Balaton melléke* [Am Balaton] (1824)
G.: Am Genfer See Matth 37

Ebda. [zu Strophe 17. u. 18.]
G.: Matthiss. Am Genfersee 39–40.

99–100. *A tél* [Der Winter] (Nicolai; l825)
G.: Nicolai

101–102. *Az esztendő utolsó estvéjén* [Am letzten Abend des Jahres] (Salis; 1829)
G.: An die Erinnerung. Salis-Sewis 19.

117–118. *Nagy Istvánhoz* [An István Nagy] (a valláscsúfolók ellen [gegen die Verspötter der Religion], 1796)
G.: Gotter nyomán, l. Kis J. emlékezései 481 l. [Nach Gotter, siehe J. Kis *Erinnerungen* S. 481.]

121–122. *Fannihoz, tizennegyedik esztendőbeli születése napján* [An Fanni, an ihrem vierzehnten Geburtstag] (Pfeffel; 1798)
G.: Pfeffel, An Phoebe. Epistel an Phoebe, an ihren vierzehnten Geburtstag. Pfeffel. (Göttinger Musenalmanach 1780) 2–17 1.

135–136. *Nagyajtai Cserey Farkashoz* [An F. Cs. v. Nagyajta]
G.: [zur 3. Strophe] Gleim, An den gelehrten Duns 173 l. vgl. Uz, Magister Duns. 176. I. 36

139–140. *Chernel Dávidhoz* [An David Ch.] (Uz után [nach Uz]; 1807)
G.: Uz: An die Deutschen I. 183.

145–146. *A szépség* [Die Schönheit] (német költő után [nach einem deutschen Dichter]; 1794)
G.: A szépségről – Dórishoz – [Von der Schönheit – An Doris –] Flóra. 1803. 169 l.

Ebda. *Horatiushoz* [An Horaz] (Hagedorn; 1797)
G.: Hagedorn 54. An Horaz I. Váczy, Berzsenyi, 152 l.

153–154. *Aratáskor* [Zur Erntezeit] (német költő után [nach einem deutschen Dichter]; 1798)
G.: John Scott. Elegy in the Harvest. Fest. 80. 1,

168. [zu Strophe 2.]
G.: Eml. [*Erinnerungen*] 144.

183–184. *Élet korainak tulajdonai* [Eigenheiten der Lebensalter] (német [deutsch]; 1819)
G.: Kaz. lev. XVII: 400 olaszul is közli [auch italienisch mitgeteilt]

189–190. *Jó tanács egy leányhoz* [Guter Rat an ein Mädchen] (Gotter; 1827)
G.: Gotter l. 432 l.

191–192. *Hercules választása* [Die Wahl des H] (Lowth; 1790)
G.: Miltonból is ford. Übs. auch aus Milton Kaz. lev. III 198. Fest. 64 I. Fest. 60. 1. EPhK.[19] 38: 401

291–292. *Ibrahim* (Pfeffel; 1800 körül [um 1800])
G.: Pfeffel 100 l.

293–294. *A Fáklya* [Die Fackel] (Pfeffel; 1800 körül [um 1800])
G.: Pfeffel 32.

Ebda. *A bölcs és a bolond* [Der Weise und der Narr] (németb. a követk. tízzel, 1800 és 1808 között [aus dem Deutschen mit den folgenden zehn, zwischen 1800 und 1808])
G.: Nicolay

[19] Betrifft die ungarische Zeitschrift: Egyetemes Philologiai Közlöny [Allgemeine Philologische Mitteilungen].

295–296. *Aesop és az utas* [Aesop und der Reisende]
G.: *Nicolay*
Ebda. *Az ember és a madárka* [Der Mensch u. das Vöglein]
G.: *Nicolay*
297–298. *A két kutya* [Die zwei Hunde]
G.: Pfeffel 101. Die zween Hunde
Ebda. *A bárány és a tövisbokor* [Das Lamm und der Dornbusch]
G.: Hagedorn 120.
Ebda. *A tyúk és a smaragd* [Die Henne und der Smaragd]
G.: Hegedorn 123.
Ebda. *A pap és a beteg* [Der Priester und der Kranke]
G.: Lichtwer 93. 1. II. k. 93. l, [Bd. 2, S. 93.] Der Priester und der Kranke
299–300. *A szamár és az agár* [Der Esel und der Windhund] (németb. [aus dem Deutschen]; 1815)
G.: Nicolay
Ebda. *Fülöp és Aster* [F. u. A.,] (Hagedorn)
G.: [korrigiert Aster zu Alster] Hagedorn 136.
301–302. *Phaeton* (németb. [aus dem Deutschen])
G.: Geiszler, Phaeton
305–306. *A tündérek vacsorája* [Das Abendbrot der Feen] (Bürde; 1819)
G.: ? Bürde Emlékeztet der Traum c. költ.-re [Erinnert an das Gedicht „Der Traum" Poet, Schriften von Sam. Gottlieb Bürde 1803. és [und] 1805. II. 347.
307–308. *A vétek és a büntetés* [Die Schuld und die Strafe]
G.: Lichtwer
309–310. *A méh és a galamb* [Die Biene und die Taube]
G.: Michaelis, Die Biene und die Taube (Etzel 293) Michaelisről: Kis Emlék. 125 l. [Über Michaelis: Kis' *Erinnerungen* S. 125.]
311–312. *A szegény és a szerencse* [Der Arme und das Glück]
G.: Gellert
Ebda. *A leánykor* [Das Mädchenalter] (Zachariä; 1809 körül [um 1809])
G.: Flóra 1803. 161. 1.
317–318. *A tavasz* [Der Frühling] (Thomson; 1828)
G. Fest. 81 1. Thomsons Jahreszeiten. Ford. [Übs.v.] Schubart, Berlin: 1805 és [und] Horn: Halle, 1806 – v.ö, még [vgl. noch] Kaz. lev. VIII, 137. 630.
339–340. *Polycrates gyűrűje* [Der Ring des P.] (Schiller; 1798)
G.: Schiller
341–342. *A vashámorba menetel* [Der Gang nach dem Eisenhammer] (Schiller; 1798)
G.: Schiller
345–346. *Lilla* (angol költő ut. 1803 körül [nach einem englischen Dichter um 1803])
G.: Fest, 55 l. *Herder* Das Mädchen am Ufer (Englisch) U.B. 184.
357–358. *Julis* (Nicolai; 1825)
G.: Nicolai Griselde

423–424. *A bölcseség pohara* [Der Becher der Weisheit] (Pfeffel; 1800–05)
G.: Pfeffel 98. Der Kelch der Weisheit

425–426. *Gróf Genzevics a komornyikjához* [Graf G. an seinen Kammerdiener]
G.: Bürger

Ebda. *Egy* [ein] *Casus anatomicus*
G.: Bürger

Ebda. *A forrás nymphája* [Die Nymphe der Quelle] (Herder; 1804)
G.: Herder Die Nymphe der Quelle. Cotta. VIII. 30.

Ebda. *Petrarcha macskája* [Die Katze des P.] (1819)
G.: Lessing

Ebda. *Doris Thyrsishez* [D. an Thyrsis] (németb. [aus dem Deutschen] 1827)
G.: U.B. 115. Herder Einige Liederchen. Stimmen d. Völker 3.

Ebda. *Damon* (szinte [gleichfalls])
G.: Herder u.ott 2. [ebda. 2.]

431–432. *Dorishoz* [An Doris]
G.: l. 140 l. [siehe S. 140.]

Ebda. *Károlyfüred* [Karlsbad] (Lobkowitz, 1829)
G.: Eredetije [Original] XXI: 8. L. Kaz. lev. XXI: 655.

DER NACHGEDICHTETE NACHDICHTER – ÁRPÁD TÓTH DEUTSCH[1]

Vor drei Tagen war sein hundertster Geburtstag, den wir heute begehen, und wie es heißt, noch in diesem Jahr erscheint beim Verlag Corvina sein erster Gedichtband in deutscher Sprache: Er sollte nun auch ihm – einem der Vertreter der modernen ungarischen Dichter der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts – nach Endre Ady, Mihály Babits und Milán Füst – die Chance geben, wenigstens in *einer* Weltsprache außerhalb Ungarns in Europa verstanden und aufgenommen zu werden. Ob er, der Europäer-Ungar nun deutsch und damit europäisch wird? Erfolgt der Grenzübertritt der isolierenden Sprachbarriere nicht allzu spät? Und vor allem sind die deutschen Nachdichtungen seiner äußerst eigenständigen Poesie gerecht geworden? – Fragen, die restlos erst nach dem Erscheinen des Corvina-Bandes vielleicht beantwortet werden können.

Er ist einer jener ungarischen Dichter, die kurz nach der Jahrhundertwende mit ihrem erfolgreichen Anschluss an die europäische Moderne in Ungarn eine nahezu literarische Revolution auslösten. In den letzten Friedensjahren vor dem Ersten Weltkrieg wirkten ihre dissonanten Töne ernüchternd, schockierend und gleichzeitig jedes für ästhetisch-poetische Werte sensible offene Denken produktiv weiterfördernd. Wie so oft in der Geschichte der Weltliteratur hatten somit Desillusioniertheit, Entfremdung, Negation und Pessimismus in der damaligen ungarischen Poesielandschaft wesentlich mehr Beziehungen zur zeitgenössischen Wirklichkeit als der blind stumpfe in tradierten Strukturen zersungene selbstgefällige Optimismus. Der Unterschied zwischen Gängigem und Modernem war dabei in der Poesie mindestens so groß wie in der zeitgenössischen Musik zwischen den honigsüß einschläfernden Wohlklängen eines Operetten-Tschardasch und Bartókscher Disharmonie. Das Moderne konstituierte durch das erlebte Missverhältnis zum sozialhistorischen Gefüge lauter Dissonanzen. So unterschiedlich die Dichter, Ady, Babits, Füst, Kosztolányi und Tóth, die sogenannten „Westler“ (nach dem Titel ihrer 1908 gegründeten Zeitschrift) ihrer persönlichen Veranlagungen nach auch sein mochten – gerade durch die poetisch-authentische Erfassung der Widerspruchsfelder der Zeit –, haben sie dieses Missverhältnis größtenteils nie

[1] Öffentlicher Vortrag anlässlich des 100. Geburtstags von Árpád Tóth im Haus der Ungarischen Kultur in Berlin, Donnerstag, den 17. April 1986. Da der deutsche Árpád-Tóth-Band des Corvina Verlags im April 1986 noch nicht erschienen ist, bereitete ich mich damals auf Grund der mir zur Verfügung gestellten Manuskripte der deutschen Übersetzungen vor. Meine Worte begleitete die Schauspielerin Friederike Aust mit der beeindruckenden Rezitation der von mir dazu ausgewählten Nachdichtungen. Diese gebe ich in den Fußnoten mit den Namen der jeweiligen Nachdichter und der nachträglich identifizierten Stelle im später erschienen deutschen Corvina-Band an.

überwinden können. Der Anfang um 1908 war bei allen dieser Dichter von pessimistischen Ängsten vor sozialer Isoliertheit, von Subjektivismus, totaler Begrenztheit und unüberwindbarer Vereinsamung geprägt.

Der erste Band von Kosztolányi trug bezeichnender Weise den Titel *Zwischen vier Wänden*, der erste Vers seines zweiten Bandes lautet roh übersetzt „Wie einer, der zwischen die Schienen gefallen ...“, Endre Ady nannte sich 1909 (roh übersetzt:) „Nordkap, Geheimnis, Fremdheit ... ein irrlichtend ferner Schein“ und Mihály Babits setzte an das Ende seines ersten Bandes als Summierung seiner frühen ‚ars poetica‘ ein Sonett mit den folgenden Versen:

Epilog des Lyrikers[2]

Ich bin der Held in allen meinen Gesängen,
im Kerker meines eignen Ichs gefangen.
Ich möchte gern das All in Verse zwängen
und kann nicht über mich hinausgelangen.

Fast glaub ich schon, dass außer meinem engen
Ich nichts mehr sei. Voll Ekel muss ich bangen:
Wer wird mir wohl die harte Schale sprengen,
mit blindem Kern in einer Nuss gefangen?

Ich kann den Zauberkreis nicht überwinden.
Kann auch die Sehnsucht pfeilhaft ihm entfliehn,
wer weiß, ob ich mich nicht betrogen fände ...

Als eigner Kerker muss ich mich empfinden,
in dem Subjekt und auch Objekt ich bin,
Alpha und Omega, Beginn und Ende.

Immerhin enthalten aber diese und ähnliche Gedichte der modernen Lyriker recht oft indirekte Hinweise auf einen möglichen Durchbruch, z. B. bei Ady am Ende des von ihm oben zitierten Gedichtes in der stark ausgeprägten Sehnsucht nach Verständnis und Aufnahme sowie in der latent artikulierten Erwartung von intensiven Beziehungen zur Außenwelt, oder wie bei Babits in der hohen Intensität der vermittelten Klage, in den Spannungen, die den „Kerker“ des Ichs bereits nahezu sprengen.

[2] Babits, Mihály: Epilog des Lyrikers [A lírikus epilógja]. Übers. v. Annemarie Bostroem. In: Ungarische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts. Hg. vom Verband Ungarischer Schriftsteller in Zusammenarbeit mit Paul Kárpáti. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1987, S. 34. Auch dieses v. Friederike Aust rezitierte Gedicht lag damals nur als Manuskript vor.

Nichts dergleichen ist in dem Árpád Tóth-Gedicht *In tauber Stunde* (entstanden im Gründungsjahr der Zeitschrift *Nyugat*) nachzuempfinden. Es ist die absolute Perspektivlosigkeit *in nuce*, eine Miniatur von nur neun Versen, welche die vollkommenste Resigniertheit, die es überhaupt geben kann, verdichten und gleichzeitig durch und durch von Pausen und bis zum Stocken verlangsamten zweisilbigen Kurzversen gebrochen sind. Die durchwegs Ich-bezogenen Wortbrocken wie eingangs das „einsam", am Anfang und am Ende das nachdrücklich wiederholte „allein" sowie das unmittelbar vor dem Ausklang schrill hervorstechende „Ich nur" (ung. Én, én) korrespondieren mit der äußerlich bildlichen Erscheinung der „schmalen grämlichen Figur" und ihrer „langsamen Träne". Ausgeschlossen aus diesem unüberwindbaren Kerker des Ichs bleibt alles Gegenständliche. Nichts von Beziehungen dazu hat selbst das nahestehendste, der „Tisch" mit „Wachstuch" gedeckt, an dem das Gedicht entsteht. Vergegenständlicht wird selbst die für völlig sinnlos hingestellte schöpferische Tätigkeit des Dichters, die minutiöse Kleinarbeit am Lied: „Da fingert sich ein Lied im Eck." Der große Unterschied zu allen vorhin zitierten lyrischen Einsamkeitsprodukten des modernen Missverhältnisses zwischen Individuum und Gesellschaft konstituiert sich im Árpád-Tóth-Gedicht gerade darin, dass zwischen gegenständlicher Welt und Ich, dem Objekt und dem Subjekt, weniger die Spannungen, eher nur unendliche Entfernungen nachweisbar sind, mag es dabei um die sachlich artikulierte Beziehungslosigkeit zum nahestehenden wachstuchbedeckten Tisch, zum eigenen vergegenständlichten Kunstprodukt oder eben um die weite „Erdenflur" gehen:

In tauber Stunde[3]

Einsam bin ich
Allein.
Langsam die Träne rinnt –
Ich wein.
Mit weißem Wachstuch ist mein Tisch gedeckt.
Da fingert sich ein Lied im Eck
Die schmale grämliche Figur –
Ich nur.
Allein bin ich auf weiter Erdenflur.

Stimmung und Gehaltsgrundlagen sind ganz ähnlich in dem ein Jahr später entstandenen, allerdings strophisch gegliederten Gedicht *In einem kleinen*

[3] Tóth, Árpád: In tauber Stunde [Meddő órán]. Übers. v. Brigitte Struzyk. In: Á. T.: Abendlicher Strahlenkranz. Hg. v. Gábor Hajnal u. Paul Kárpáti. Nachwort und Interlinearübersetzungen aus dem Ungarischen v. Paul Kárpáti. [Budapest:] Corvina, 1987, S. 6.

Lokal.[4] Wir hören den gleichen Árpád Tóth, nun aber erleben wir so einiges mehr auch von dem impressionistischen Charakter seiner frühen Dichtung mit dem verschwommenen Hell-Dunkel seiner bildlichen Darstellung, mit dem scheinbar beiläufig hingetupfelten Assoziationen wie z. B. in den ersten drei Strophen *gesenkte Köpfe, verrutschte Fliege, der Vorzeit schwarze Rosen an der Wand; – zarter Körper, Tod, kranke Lieder; – Kirchhöfe, staubige Akazien, Katheder zum Unterrichten* und dann ganz plötzlich eine *brennende Pfeife.* Es sind Assoziationen mit einer detaillierten Darstellung der tristen Stimmung der Vereinsamung und des fragwürdigen Sinns seiner Dichterexistenz. Die Resigniertheit der *Tauben Stunde* wird auch in diesem Gedicht nicht aufgehoben, wenn auch die gegenständliche Welt durch ihre Berührung vom Dichter nun leise zurückhaltend belebt wird. In der Übertragung von Brigitte Struzyk erleben wir auch so Manches von der unvergleichbaren sprachlichen Technik, Wortwahl und Bildgestaltung des ungarischen Dichters.

In einem kleinen Lokal

Ich streif die dunklen Stühle und die Krüge
Vorübergehend, in dem Dämmerlicht
Flammt drinn die Gaslaterne schlicht.
Gesenkte Köpfe und verrutschte Fliegen,
Der Vorzeit schwarze Rosen an der Wand!
Der Mittagslärm tönt von der Stiege.

Wohl tut der Lärm mir, tun die dunklen Dinge.
Nun kann die welke Seele schwarz verblühn,
Mein war sie ... Trüb vors innre Augen ziehn
Die Bilder, in Erinnrungs Schlinge
Fängt sich ein zarter Körper. Tot. Was nun?
Warum ich jene kranke Lieder singe?

Schluchz Mittagslärm ... Dort drüben ein Student
Predigt dem Freund von Pfründen, Gottes Sohn,
Beschwört Pfarren am Wald, fern Babylon.
Kirchhöfe falln mir ein, ein jeder kennt
Die staubigen Akazien, die Katheder
Zum Unterrichten, und die Pfeife brennt ...

[4] Tóth, Árpád: In einem kleinen Lokal [Kisvendéglőben]. Übers. v. Brigitte Struzyk. In: Á. T.: Abendlicher Strahlenkranz, S. 5.

Und ich? Die Mädchen deren Herzen frieren,
Und müde Herrn zieht meine Seele an,
Dass ich sie zwei Minuten fesseln kann,
Um sie dann an die Klassik zu verlieren.
Da liegts, ich bleib mit euch allein,
Gebrochne Sehnsucht und ein alter Hut ...

Ihr Stühle, Krüge, ach, ich lieb euch sehr,
Als treuer Freund nehm Abschied ich im Gehn,
Und euer linker Gram macht meine Seele schön,
Seltsame Worte misch ich, ich beschwer
Mit Trauerspangen meine leisen Lieder,
Lass weinen sie – auf Nimmerwiederkehr.

Niemand von der ersten Nyugat-Generation lebte in einer Armut wie er, niemand von ihnen war so unbemittelt, dermaßen ausgeliefert dem demütigenden Wohlwollen ihm meist widerlicher Gönner und Mäzene – nicht nur dichten, sondern in engem Sinne des Wortes überhaupt leben und sich ernähren zu können. Geschwächt war er aber auch durch die psychische Last, das künstlerische Versagen und Herunterkommen seines Bildhauer-Vaters und physisch durch die Krankheit der Armen: der Tuberkolose. Gewiss hat dies alles neben allen seinen sonstigen Veranlagungen und seiner künstlerischen Offenheit für alles, was in der Literatur damals für modern galt, zu der leise und zart besaiteten Tonalität seiner Lyrik beigetragen.

Man hat oft die Empfindung beim Erlebnis der resigniert zurückhaltenden Gemütsbewegungen in den Tóth-Gedichten, dass nur noch ein kleiner Schritt dazu fehlte, dass sie in pure klagende Selbstbemitleidung ausarten und die nur noch hauchdünn schimmernden Spannungen individuellen Missbehagens mit der verlogenen Ausgewogenheit sentimentaler Euphorie aufgehoben werden. Es ist ganz typisch für Árpád Tóth, dass er manchmal bis zur letzten Grenze geht, doch wenden Ehrlichkeit, Kunstverständnis und innerer Dichterdrang nach poetischer Authentizität die Gefahr eines kunstvernichtenden ‚Salto mortale' in den Abgrund empfindsamer Pseudoharmonien in allen seinen Gedichten deutlich ab. – Das lyrisch-poetische Instrumentarium gedrosselter Spannungen und Leidenschaften verleiht allerdings sämtlichen Tóth-Gedichten (besonders denen des ersten Jahrzehnts) eine Art leise Monotonie – und man muss schon hellhörig sein, die gedämpften Änderungen des sprachlichen und metaphorischen Mikrokosmos des Dichters in den verschwommenen Verflechtungen seines matten Licht-, Ton, und Farbenspiels nachzuempfinden. Ob dieses Merkmal der Tóth'schen Lyrik den Zugang mancher Leser zur poetisch-ästhetischen Substanz dieser Gedichte erschwert? Ob viele, die sie auch verstehen, in der Lage sind, die Lyrik Tóths – z. B. zwanzig Gedichte – in einem

Atem zu genießen? – Die Frage würde man im Zusammenhang mit Ady, Babits, József oder Radnóti bestimmt nicht stellen. Was Árpád Tóth mit seiner Poesie macht, ist ein Wagnis für einen Dichter. Ist man aber für feingewebte poetische Strukturen ohne dröhnend schallende Lautstärke offen, so wird man mit Staunen feststellen: Diese leisen Töne können erschütternd wirken. Je gedämpfter nämlich die „Energien" dieser Dichtung zur Geltung kommen, ohne dabei die kritische Grenze zum Sentimentalismus zu durchbrechen, umso stärkere Affekte können im Leser hervorgerufen werden. Auch die „Schwäche" – ist sie ästhetisch zugänglich gemacht – kann produktiv wirken. Mit Fühmanns Worten kann, „jedes Gefühl [...] soziale Energien [...] stärken und aus jedem Gefühl, wenn es nur ehrlich und stark empfunden wird, kann starke und ehrliche Literatur wachsen, die allein schon eine soziale Tat ist."[5]

*

Zu den Eigenarten Tóth'scher Dichtung gehören ohnehin sein äußerst hochgradiges Poesieverständnis, das er so manchen ungarischen und europäischen Gedichten entgegengebracht hat, andererseits die minutiöse Handhabung seiner unvergleichbaren sprachlich stilistischen, lautmalerischen und verstechnischen Fertigkeiten. Zwei Eigenschaften, welche die eigene und selbstständige lyrische Produktion gewiss nicht leicht machten, durch die er aber gleichzeitig an die absolute Spitze der Kunst der ungarischen Nachdichtung aller Zeiten gelangte.

Mit der nachdichterischen Tätigkeit begann er um 1910, also unmittelbar nach den vorhin gehörten Gedichten. Er übersetzte vorwiegend aus dem Französischen, Englischen und Deutschen. Wenn wir heute seiner gedenken, und nun ihn in deutschen Nachdichtungen hören, so glaube ich, dürften aus der Würdigung seine künstlerisch vollendeten Gedichtübertragungen aus der europäischen Literatur keineswegs ausgeklammert werden, so schwer es auch fällt, seine bravourösen sprachlichen Leistungen – natürlich in ungarischer Sprache – vor einem deutschen Publikum nachempfinden zu lassen. Árpád Tóth war bei der Übersetzung im Inhalt, Stimmung und Form dem originalen Werk so treu wie nur wenige. Er vermochte dabei mit seinem einzigartigen Einfühlungsvermögen in die fremde poetische Substanz und mit seiner ganz spezifischen empfindungsvollen Dichtersprache und Wortwahl sowie Verstechnik ein echter Mitgestalter des jeweiligen Gedichtes zu sein und dem Gedicht immer eine Art Tóth'sches Gepräge zu verleihen, wodurch dies ohne jede grobe Verletzung des bewunderten schönen Originals gleichzeitig auch ein Tóth-Gedicht wurde. Etwas Ähnliches erlebte ich, als ich Fühmann-Übersetzungen der Radnóti-Gedichte las. Das fremde Gedicht wurde also nicht nur

[5] Fühmann, Franz: Zweiundzwanzig Tage oder die Hälfte des Lebens. Leipzig: Reclam, 1986, S. 61.

ins Ungarische, sondern auch ins Tóth Árpád'ische übersetzt. Ein Fehler? Falsch individualisiertes Verständnis der Funktion der Nachdichtung überhaupt? Ganz im Gegenteil! Keines von beiden. Und in *seinem* Falle besonders nicht! Da wird diese seine Verfahrensweise geradezu zu einer Tugend. Wenn man nämlich die Nachdichtung als eine künstlerische, also eine schöpferisch-gestalterische Tätigkeit ansieht (und wie denn sonst?), so liefert gerade Árpád Tóth dafür das exemplarische Beispiel.

Die bravouröse Handhabung der poetischen Sprache – und zwar seiner ureigensten poetischen Sprache – ermöglichte ihm z. B. oft einen ähnlichen oder zumindest adäquaten Wortklang der Verse, manchmal sogar Reimwörter zu vermitteln wie im fremden Gedicht. László Kardos bringt für Letzteres eine ganze Reihe von hervorragenden Beispielen in seiner Tóth-Monographie.[6] Die ungarischen Reime klingen damit nicht selten mehr oder weniger mit denen des Originals zusammen. So z. B. das Krächzen des Raben in dem Poe-Gedicht mit dem mehrfachen „never more" ungarisch mit „soha már" (also *more – már*), wozu dann auch im Ungarischen eine Unmenge von Reimwörtern tremulanten Ausklangs gewählt werden musste: *bazár, a zár – szénsugár, halva bár – vén madár, mély vad á*r usw. Diese Reimlösung ist umso mehr ein Volltreffer, als ja der Rabe für den Ungarn „kár-kár" krächzt.

Eine in Ungarn allgemein bekannte und viel zitierte Meisterleistung war auch die Übertragung des *Herbstliedes* von Verlaine. In der ersten Strophe des Originals bediente sich der französische Dichter einer Häufung von nasalen Konsonanten und Vokalen, um die Monotonie herbstlicher Vergänglichkeitsahnungen stimmungsvoll zu verdeutlichen. In sechs Kurzversen gibt es dabei 10 nasale Laute:

Les sanglots long
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langeur
Monotone.

Man kann den Klang der ungarischen Sprache unterschiedlich charakterisieren. Ich glaube, niemand käme auf die Idee, dass dieser Klang nasal sei. Im Ungarischen gibt es keine nasalen Vokale, nur Konsonanten. Aber die gibt es, und nach einem dunklen „o" ein „n" im Ausklang und besonders, wenn anschließend dem „n" noch ein palatovelares „g" folgt, ist es durchaus möglich, dass auch der Vokal einen Hauch von nasalem Klang erhält. Árpád Tóth wählt

[6] Kardos, László: Tóth Árpád. 2. Aufl. Budapest: Akadémiai Kiadó [Akademischer Verlag], 1968, 491 S.

einige solcher Wörter, insgesamt übertrifft er sogar in seiner Verlaine-Strophe mit 11 nasalen Lauten die Zahl der des französischen Gedichtes, setzt zur Betonung der Monotonie zusätzlich Binnenreime und Assonanzen ein, demnach lautet seine erste Strophe folgendermaßen:

Ősz húrja zsong,
Jajong, busong
A tájon.
S ont monoton
Bút konokon
És fájón.

Ich versichere unseren deutschen Gästen, dass sie nun alles in einer einwandfreien exakten ungarischen Strophe gehört haben, wobei weder die ungarische Sprache vergewaltigt noch der Inhalt des Originals verletzt wurde.

Von Goethes zweitem *Wandrers Nachtlied* registrierte Károly Ujvári in einer vor Kurzem erschienenen Studie 29 ungarische Nachdichtungen – es gibt aber gewiss mehr, seine Belege sind aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei Weitem nicht vollständig – darunter gibt es Namen wie Dezső Kosztolányi, Lőrinc Szabó, Gyula Illyés, Sándor Weöres, von den neuesten Dezső Tandori.[7] Doch ist es dem Lyrikinteressierten Ungarn gewiss nur Árpád Tóths Übertragung geläufig. Dies ist auch kein Zufall. Ohne Zweifel hat er das originale Gedicht als Leser am besten verstanden (Vergänglichkeit des Einzelnen als Teil der allgemeinen Naturharmonie) und er hat auch bei der ungarischen Wiedergabe der Stimmung des Gedichtes die bestmöglichen sprachlichen Ausdrucksmittel gefunden (Z. B. hat er die fehlenden pf-Laute (Gipfel, Wipfel) am Anfang des kleinen Gedichtes mit einer Reihe von labialen Lauten kompensiert (*immár minden bércet*). Hinzukommt noch die fehlende Aspiration der stimmlosen Verschlusslaute im Ungarischen, und vor allem fehlen dabei die im Deutschen mit den Buchstaben ‚ch' bezeichneten Konsonanten, die sogenannten palatalen ‚ich'- und velaren ‚ach'-Laute. Letztere ersetzten in Tóths ungarischer Übersetzung der anlautende und intervokale Hauchlaut ‚h' (*Halk, Sóhajt*) sowie die auslautenden ‚j'-Konsonanten (eigentlich stimmhafte ‚ich'-Laute) an Versenden zur Stimmlosigkeit neigend (*éj, félj*) usw.

Es besteht kein Zweifel, unter Árpád Tóths Feder wurde Manches auch qualitativ besser, als das im originalen Gedicht der Fall war. Ich gedenke dabei des französischen Symbolisten Albert Samain, dessen Gedichte wir in unseren Gymnasialjahren in Budapest ein halbes Jahrhundert nach seinem Tode, als er bereits außerhalb fachkundiger Kreise in seiner Heimat kaum noch zur

[7] Ujvári, Károly: Wandrers Nachtlied in der ungarischen Literatur. Goethe-Studien zum 150. Todestag des Dichters. Hg. v. Mádl, Antal u. Tarnói, László. Budapester Beiträge zur Germanistik, 1982, Bd. 9, S. 321–356.

Kenntnis genommen wurde, (neben den literaturhistorisch repräsentativ gewordenen Ronsard, Verlaine, Rimbaud und Baudelaire) mit großer Hingabe und Begeisterung lasen, ja sogar so Einiges von ihm auswendig lernten – freilich ungarisch und in der Nachdichtung von Árpád Tóth.

*

In der eigenen Dichtung erfolgte etwa von 1913 bei der prinzipiellen Beibehaltung des sprachlich-poetischen Grundcharakters seiner Lyrik eine allmähliche, jedoch offenkundige Veränderung. Die Form, der sprachliche Ausdruck, die früher ganz locker verbundenen metaphorischen Assoziationsreihen wurden wesentlich kompakter. Das zart-weiche In- und Auseinander verschwommener Metaphern erhielt nun deutlichere Konturen, mit den Worten von László Kardos entstand ein „Lyrikum festeren Aggregatzustandes." Ein prägnantes Beispiel dafür ist die *Vision aus dem Zugfenster* in der hervorragenden Nachdichtung von Annemarie Bostroem.[8] Die impressionistisch „verwischten Bilder" (so heißt es auch in der ersten Strophe des Gedichtes) hatten durch ihre Aufnahme bei einer nächtlichen Fahrt am Zugfenster stehend einen realen Halt, ihre Beziehungen zur tristen Grundstimmung des Dichters eine leicht zugängliche Selbstverständlichkeit und am Ende des Gedichtes die Kette der Metaphern und die metaphorischen Signale der poetischen Aussage einen festen logischen Zusammenhang – ganz ähnlich wie in vielen Gedichten von Endre Ady.

Man beachte dabei die Bilderreihe um die Mitte des Gedichtes.

Bild 1: „im flachen Land ein ferner Fels mit trägem Doppelgipfel"
Bild 2: „Höcker eines Kamels"
Bild 3. „der Mond darauf [die] gelbe Last"

Im endlos flachen Land ein ferner Fels
Mit trägem Doppelgipfel schien mir fast
Der Höcker eines riesigen Kamels,
Der Mond darauf als große gelbe Last ...

Diese Bilder werden logisch assoziativ zu den „verzagten dunklen Karawanen" weitergeführt, wobei mit den Worten „sinnlos, ziellos" bereits die zweifachen Beziehungen zum Bild und Dichter führen mit der desillusionierenden Konsequenz, „die Wege allen Glücks" („Zauberschatz" und „Mondenschatz") seien „im Sand begraben":

[8] Tóth, Árpád: Vision aus dem Zugfenster [Vízió a vonat ablakából]. Übers. v. Annemarie Bostroem. In: Tóth, Abendlicher Strahlenkranz, S. 16 f.

Der Gram verzagter dunkler Karawanen
Entsprang, gezeichnet von der Nacht, dem Land,
so sinnlos, ziellos schien mein dunkles Ahnen,
Dass nun mein Herz nur Klagen dafür fand:
„O meine Sehnsucht, Schiff der Wüste, sag,
Wohin willst mit dem Zauberschatz du traben,
Dem Mondenschatz? Sind doch seit Jahr und Tag
Die Wege allen Glücks im Sand begraben ...

In der letzten Strophe werden „Bild" sowie sämtliche „Visionen" eindeutig auf den Dichter und seine Welt konkretisiert („hier die Hetzjagd um geringe Freude"), um schließlich das Konkrete in den letzten vier Versen erneut im Metaphorischen voll aufgehen zu lassen:

Dies schiefe Bild trag ich in mir bis heute,
In nächtlich'n Visionen, unerlöst,
Wenn hier die Hetzjagd um geringe Freude
Immer aufs neu die Seele blutig stößt.
Ich seh die Nacht auf ihrem schwarzen Ross
Im wehend weißen Wolkenburnus reiten,
Als düstrer Araber trabt träg sie los,
Ewger Gefährte durch der Wüsten Weiten ...

Das Missverhältnis zur Außenwelt wurde in der Dichtung von Árpád Tóth von nun an wesentlich deutlicher artikuliert als zuvor, die kritischen Momente erhielten stärkere Akzente. Es waren die Jahre des Ersten Weltkrieges, welche die subjektive Selbstbegrenztheit aller Modernen nicht nur fragwürdig machten, sondern früher oder später mehr oder weniger auch beseitigten. Árpád Tóths *Elegie an einen Ginsterstrauch* ist eines der repräsentativen großen Dichtwerke gegen den Krieg.[9] Sommer 1917 spannte darin der Dichter in einer Reihe impressionistisch gemalter Bilder den tief empfundenen erschütternden Gegensatz zwischen Naturharmonie und ihrer grauenhaften Entstellung durch den Menschen. Der Dichter überwand dabei seine anfängliche pazifistische Einstellung, er verdeutlichte den Unterschied zwischen abscheulichen „geistigen Piraten-Menschen" sowie den „herumgetrieben taumelnden Ausgelieferten" und „tränenden Waisen" und schließlich entwarf er als absoluten Höhepunkt der *Elegie* ein lyrisch verdichtetes Bild von einem möglichen Selbstmord, einem selbstverschuldeten Untergang der ganzen Menschheit. So widerspruchsvoll der Ausdruck auch sein mag, es entstand eine entsetzliche,

[9] Tóth, Árpád: Elegie an einen Ginsterstrauch [Elégia egy rekettyebokorhoz]. In: Tóth, Abendlicher Strahlenkranz, S. 33–35.

erschütternde Vision der von einer menschenbefreiten Naturharmonie, die der prachtvoll schönen [rohübersetzt:] „nachmenschlichen Stille". Das Wort „*nachmenschliche* Stille" wurde sogar inmitten der Vision ausnahmsweise in allen von mir bekannten ungarischen Ausgaben (vermutlicher Weise vom Dichter veranlasst) *kursiv* oder *gesperrt* gedruckt.

Nahezu 70 Jahre sind seit der Entstehung dieses Gedichtes vergangen mit zwei Weltkriegen, der vernichtenden Wirkung der ersten Atombombe, dem Kaltem Krieg und weltvernichtender Kriegstechnik – und die Tóth Árpád'sche Vision mit der „*nachmenschlichen Stille*" (ungarisch „ember utáni csend") pulsiert mit immerwährender Aktualität in allen Ungarn, und nicht nur in Liebhabern von lyrischen Delikatessen. – Schade, dass dies nach der Veröffentlichung des deutschen Bandes für die deutschen Leser nicht möglich sein wird. Da steht nämlich dafür „*nicht mehr nach menschlichem Gebote*" (?) wegen eines albern verspielten Reimzwanges zu „Blumenboote". Und nicht nur das! Die erschütternde elegische Stimmung, das leise zurückhaltende Dahinrieseln der gedankenschweren, miteinander aufs Engste verflochtenen Metaphorik und die poetische Dichte der so wichtigen letzten Strophe wurden in der deutschen Übersetzung mit einer Lautstärke von unnützen Frage- und Ausrufesätzen sowie manchen grellen Ausdrücken und deutelnden Erklärungen gänzlich aufgehoben. Aus der *Elegie* wurde eher eine *dithyrambische Ode*, eine Gattung, die der Tóth'schen Dichtung, besonders um diese Zeit, vollkommen fremd war.

Die deutsche Übersetzung hebt mit einer Frage an: „Sind wir Piraten oder Waisen ...?" Für Tóth Árpád ist dies keine Frage, er schrieb ja von „Piraten *und* Waisen ... in der modernen Sintflut des Blutes und der Tränen", beim Übersetzer heißt es dagegen am Versende mit dem grauenvoll grellen Fortissimo „Blut *verspritzten*" und zwar ganz unpoetisch „in *solcher* Sintflut". Deutsch lesen wir eingangs der letzten Strophe zwei Fragen: „Wenn alle untergingen, keiner je entflöhe?" Bei Árpád Tóth steht dagegen (roh übersetzt): „Vielleicht wir alle untergehn / und die Welt wird stille." Dann folgen im originalen Gedicht 7 Verse, die mit Absicht unpersönlich sind. „Ein süße Schauer" eingangs der letzten vier Verse ist Teil einer organisch zusammenhängenden impressionistisch-assoziativen Metapherreihe: „Regenbogen im Grase, Regenbogen in den Zweigen, / Ein stummes Fest, *nachmenschliche* Stille, / ein süßer Schauer, [...]" usw. Das Nebeneinander vom Regenbogen, Fest, Stille, Schauer ist dabei mit Absicht völlig unpersönlich, weil sie bereits alle *menschenlos*[!] sind. Dagegen lesen wir in Géza Engels Übertragung: „Welch süßer Schauer gibt *mir* [!?] heut das Wunder kund": Damit wurde der „süße Schauer" mit dem „Wunder" der Vorahnung des Dichters in Zusammenhang gebracht, was im Gedicht nicht der Fall ist. Schließlich mündete diese Freude in ein froh-glückliches Bewundern der Naturharmonie mit einem vom Nachdichter ebenfalls frei eingeschobenen und der originalen *Elegie* vollkommen fremden Ausruf:

„alles muss gelingen!" Somit verschmolz die Katastrophenstimmung eiskalter von Menschen nie bewunderter Schönheit der „nachmenschlichen Stille" an dem Optimismus einflößenden Alles-gelingt-Ausruf des Nachdichters.

Es sei aber auch gesagt, die letzten zwei deutschen Verse sind einwandfrei:

Ein Lotos öffnet bebend seinen Jungfernmund,
Der Friede fliegt heraus auf den schneeweißen Schwingen.

Doch liefern diese beiden Verse auch eine Erklärung für die bei Tóth nicht vorhandenen Einschübe: Der Reimzwang zu „Schwingen" – „alles muss gelingen"; zu „Jungfernmund" – „Wunder kund", genauso wie weiter oben zu „Blumenboote" – „menschlichem Gebote". So bravourös diese Reime auch sein mögen, dreimal geben sie Anlass zur Entstellung des Inhaltes und der Stimmung des Tóth'schen Kunstwerkes, und zwar eines der aller Bedeutendsten.

Überhaupt ist es äußerst schwer Árpád Tóth in eine fremde Sprache zu übertragen. Die poetische Schönheit seiner Verse wird – so glaube ich – von der minutiös durchdachten Metaphorik geprägt, wozu die Wahl ganz eigentümlicher Wörter zumeist seltenerer Art das spezifische Árpád Tóth'sche Gepräge verleihen und einen süß-bitteren Wohllaut ungewohnten Klanges meist mit resignierter Gesamtstimmung nachempfinden lassen. Es geht dabei weniger um eine syntaktische Revolution der Dichtersprache. In seinen Sätzen, Satzverbindungen sowie in den Versformen und der lyrisch-inhaltlichen Strukturierung des jeweiligen Gedichtes ist er eher traditionell. Aber beim Auskosten semantischer Virtuosität, bei der Erprobung verschiedener Klangformen in seinen lautmalerischen Bildern lieferte er ganz Eigenständiges und Neues. Leider geht davon – also gerade von einem dem Tóth'schen Spezifikum in deutschen Übersetzungen manches verloren. Ich möchte dies etwas simplifizierend folgendermaßen veranschaulichen. Z. B. wählt Árpád Tóth aus einer Synonymreihe von Wörtern mit Vorliebe das seltenere, bei dem zur Grundbedeutung des umgangssprachlich mit höherer Frequenz verwendeten Wortes eine Art spezifische Stimmung, neue Stimmungsnuancen oder eben Klangeffekte hinzukommen. Er sagt also nicht einfach „megyek" (ich gehe), sondern „átballagok" (dem Inhalt nach langsam, etwa mit hängenden Armen und gesenktem Kopf gehen, in der Stimmung mit dem iterativen „g" und dem langen „ll" zusätzlich verlangsamt). Er schreibt fast nie „öreg" (alt), sondern eher „vén" oder „ó" (ersteres etwas älter als alt, „ó" in der Gegenwartssprache ganz archaisch und selten, nur noch in Zusammensetzungen produktiv, wie *Óbuda*, [Altofen], *ókor* [Altertum], *óbor* [alter Wein] usw.) Er verwendet nicht das Wort „légzés" (Atem, Atmung), sondern lieber *sóhaj* (Seufzer), bei ihm tönt nicht der Mittagslärm, sondern „csörög a déli zaj" (also rasselt, klirrt, braust oder zumindest schallt, läutet), unter Umständen „schluchzt" auch der „Mittags-

lärm" – wie in der ausgezeichneten Nachdichtung von Brigitte Struzyk,[10] und der Dichter nennt sich in dem Gedicht vom Weltuntergang auch nicht einen „armen Riesen" (ung. „szegény óriás") – wie es in der deutschen Übersetzung heißt[11]–, sondern einen „waisen Riesen" (ung. „árva óriás").

Das Wort traurig ist bei ihm fast immer „bús", also nicht einfach „szomorú", sondern, wer weiß, wo und wann im deutschen Gedicht von der unendlichen Synonymreihe, trübe, düster, trübsinnig, betrübt, mutlos, trostlos, schwermütig, vergrämt, wehmütig, herb, weh, leidvoll, elend, bedrückt usw. an Ort und Stelle am besten passte, wie auch für „zord" gewiss nicht „wild", sondern irgendetwas von roh, derb, ungestüm, heftig, stürmisch, toll, rasend, jäh, zornig, grimmig, düster oder barsch an entsprechender Stelle wesentlich mehr Tóth Árpád'isch wäre. Noch problematischer ist, wenn von den Stauungen Tóth'scher Metaphorik manches wegen des Rhythmus, des Reimzwangs oder sonstiger Übertragungsschwierigkeiten restlos geopfert wird. Ich weiß, es ist fast unmöglich, folgende Worte zu übertragen, „szívemből míg felér bús ajkamra a sóhaj", d. h. etwa roh übersetzt „bis aus meinem Herzen auf meine tristen Lippen der Seufzer gelangt". Doch scheint mir die Nachdichtung etwas zu dürftig, wenn daraus nichts Weiteres als „der Wind ..., der nur mein Atem war" übrigbleibt.[12]

Ohne eine Lösung angeben zu können, bemerke ich, dass auch „bágyadt gázlángok" nicht einfach „Gaslaterne schlicht"[13] ist, „gázláng" ist Gasflamme, und „bágyadt" personifiziert sie und gehört in die Synonymreihe von „müde" in der Richtung von „kränklich müde", also etwa „siech".

Auch aus dem Gedicht *Seele aus Schatten gewoben* (deutsch von Helmut Stephan Milletich)[14] dürfte bloß wegen Übertragungsschwierigkeiten die Tóth'sche Metapher „titkos kelme" (wörtlich übersetzt „geheimes Tuch", „geheimer Stoff") nicht einfach getilgt werden. Im Kontext lautet die Stelle roh übersetzt folgendermaßen: „Gesegnet ist der körperlose Körper der Schatten / Ihr *geheimes Tuch* [?] ist meiner Seele nahverwandt."[15] So unmöglich dies nun deutsch zu sein scheint, könnte man sich eventuell wieder mit Hilfe deutscher Synonymreihen aushelfen: aus der Reihe geheim, geheimnisvoll, verdeckt, verkappt, versteckt, heimlich, verschleiert, getarnt, verborgen, dunkel, rätselhaft usw. etwa mit „heimlich" oder zumindest „dunkel" und andererseits aus der Reihe Tuch, Stoff, Gewebe usw. vielleicht mit „Gewebe", dies würde auch mit dem Titel des Gedichtes korrespondieren.

[10] Tóth, Árpád: In einem kleinen Lokal. In: Tóth, Abendlicher Strahlenkranz, S. 1, Vers 13.

[11] Tóth, Árpád: Elegie an einen Ginsterstrauch. In: Tóth, Abendlicher Strahlenkranz, S. 33, Vers 5.

[12] Ebd., Vers 6.

[13] Tóth, Árpád: In einem kleinen Lokal, ebd., S. 1, Vers 3.

[14] Ebd., S. 30–32.

[15] Ebd., Vers 3 u. 4.

Beachtenswert sind die Übersetzungen, in denen dieser oder jener Verzicht im gleichen (oder unter Umständen in einem anderen) Vers der Tóth'schen Metaphorik entsprechend kompensiert wird. Ich denke dabei an Stellen in den Nachdichtungen von Brigitte Struzyck, wie z. B. „da fingert sich ein Lied im Eck" in *Tauber Stunde*[16] oder im Gedicht *In einem kleinen Lokal* „Der Vorzeit schwarze Rosen an der Wand"[17], „Mädchen deren Herzen frieren"[18] usw.

*

Im Frühjahr 1919 entstand *Der neue Gott* (deutsch von Günter Kunert). Das revolutionäre Gedicht des nicht revolutionären Dichters stützte sich in vieler Hinsicht auf Motive der Ady'schen Tradition. Doch die für den Dichter typische Anlehnungsfähigkeit für fremde Strukturen überwand er auch diesmal mit der nur ihm eigenen poetischen Sprache, mit den impressionistischen Farbkontrasten, dem Clair-obscur seiner Bilder mit ihrer typischen Tóth'schen adjektivischen Ladung (Wörtern wie „rätselhaft", „trostlos", „verzagt" usw.). Auch der damals angehende junge Tibor Déry – mit Árpád Tóth eng befreundet – soll bei der Entstehung dieses Gedichtes laut seiner Erinnerungen Pate gestanden haben:

> Sein einziges Gedicht mit offener politischer Stellungnahme, *Der neue Gott*, das er auf mein Bitten und Drängen während der Kommune schrieb – morgens am Fenster sitzend, den Paletot übers Nachthemd gezogen, das Blatt auf den Knien –, war eine Widerspiegelung dieses ureigensten inneren Wesenszuges: *so instinktiv und naiv, wie sein Autor enthusiastisch, aber uninformiert* war [...][19]

Es ist merkwürdig, dass Árpád Tóth gerade wegen dieses Gedichts von der revolutionären Kritik scharf attakiert wurde. Unter dem Titel *Achtung* erschien zwei Wochen nach seiner Veröffentlichung ein Artikel, in dem es u. a. heißt:

> Wir dürfen nicht zulassen, dass Schriftsteller, die früher eine *Ode an den jungen Caesar*[20] geschrieben haben, sich nun das Recht nehmen, mit Oden an einen „Roten Gott"[21] oder anderen phrasenhaften Oden eine neue Akademie aufzumachen. Wir haben allen Grund, dass uns das unernste Spiel [...] der Dichter anwidert.[22]

[16] Ebd., S. 2, Vers 6.
[17] Ebd., S. 1. Vers 5.
[18] Ebd., Vers 19.
[19] Déry, Tibor: Ítélet nincs. [Ins Deutsche übersetzt von Hans Skirecki unter dem Titel „Kein Urteil"]. Budapest: 1968, S. 130. (Hervorhebungen L. T.)
[20] Betrifft Árpád Tóths „Ode" an den jungen ungarischen König Karl IV. nach seiner Krönung im Jahre 1916.
[21] Betrifft das Gedicht Der neue Gott. In: Tóth, Abendlicher Strahlenkranz, S. 36–38. Übers. v. Günter Kunert.
[22] Zit. nach Kovalovszky, Miklós: Tóth Árpád: Az új isten (Verstörténet és verselemzés) [Árpád Tóth: Der neue Gott (Geschichte und Analyse des Gedichtes)]: A nyelvtudomány a haladásért. Nyelvtudományi Értekezések, Jg. 65 (1969). S. 134–158, hier S. 143.

In den letzten Jahren vertiefte sich in Tóths Lyrik der Pessimismus. Der funktionale Charakter des pessimistischen Grundtons verschob sich dabei einigermaßen vom Individuellen auch in die Richtung eines kollektiven Gefühls breiteren Umfangs. Und wenn auch Árpád Tóth die ihm ureigene poetische Stimmung leise zurückhaltender Resigniertheit prinzipiell auch fürs Weitere beibehalten hat, so veränderte sich Einiges auch im Inhalt und Ausdruck seiner Gedichte. Sie wurden jedenfalls schlichter als in seiner angehenden Dichtung.Wesentlich deutlicher kamen auch direkte Bezugnahmen zur erlebten Gegenwart wie auch zu der fortschreitenden tödlichen Krankheit zum Ausdruck.

Von nun an ragen immer wieder zeitkritische Motive aus der klagenden Monotonie heraus mit dem Anspruch, einen allgemeinen Anklang in den Lesern zu finden. So z. B., wenn er 1919 von „des Jüngsten Tages Beben", von „des Sturmes Trauermacht", und der „Schwärze tiefer Nacht" schreibt (*Seele aus Schatten gewoben*, übersetzt von H. S. Milletich),[23] oder 1927 behauptet (roh übersetzt):

Dies sind die Tage des Antichrist.
Es glänzt der Welt entsetzlicher Gold-Müll,
Kichernde Niemande, Schufte mit Krallen
Steigen gen Himmel.[24]

Lyrisch höchst ausdruckvoll ist die mit der metaphorischen Größenordnung kosmischer Entfernungen potenzierte Vereinsamung des Menschen in dem Gedicht *Von Seele zu Seele*.[25] Die überzeugende deutsche Nachdichtung von Günther Deicke soll an dieser Stelle mit den beiden in Ungarn allgemein bekannten Schlussstrophen dieses Gedichtes veranschaulicht werden:

Was weinst du, Stern! Du bist nicht ferner als
Die irdischen Herzen voneinander hier!
Ist denn der Sirius weiter von mir weg
Als jeglicher Gefährte neben mir?

O weh der Freundschaft, weh der Liebe auch!
Von Seel zu Seele, weh der Weg so weit!
Wir senden mutlos unserer Augen Strahl,
Doch zwischen uns Raum, Eis und Dunkelheit.

[23] Tóth, Abendlicher Strahlenkranz, S. 32.
[24] Tóth, Árpád: Álarcosan [Maskiert]. 4. Strophe.
[25] Tóth, Árpád: Von Seele zu Seele [Lélektől lélekig]. Übers. v. Günther Deicke. In: Tóth, Abendlicher Strahlenkranz, S. 40 f.

Die lyrischen Liebesbekenntnisse von Árpád Tóth verdeutlichen seit der Weltkriegslyrik – so etwa wie in Endre Adys letzten sogenannten Csinszka-Gedichten – die Flucht aus der entstellten Wirklichkeit in die Geborgenheit ersehnter Harmonien, mit den Worten des Dichters

[...]
Um unter Seufzers Lallen
In deinen Schoß zu fallen.

Mag Stille uns umkreisen.
Wieg Waise mich den Waisen.
[...][26]

Die antithetische Funktion solcher Liebesbekenntnisse sind auch unter literaturhistorischen Aspekten bedeutend. In den zwanziger Jahren wird es zu einem Grundmotiv Tóth'scher Lyrik, später widerhallt es mit höchster Intensität in einer Reihe von Attila József- und Radnóti-Gedichten.

1923 entstand das vielleicht bekannteste Liebesgedicht von Árpád Tóth unter dem Titel *Abendlicher Strahlenkranz*. Die zart gewebten Bilder idealisierter Liebesgefühle, ihre „friedliche Stille" vermitteln Harmonieempfindungen wie kein anderes Gedicht aus dieser Zeit. Sie stehen im krassen Gegensatz zum lyrischen Umfeld, im gleichen Jahr entstand ja das Gedicht kältester Vereinsamung *Von Seele zu Seele*. Welch anderen Stellenwert hier nun das Bild „ferner Sternenhimmel" hat! Das Gedicht wurde von Günther Kunert und Stephan Hermlin ins Deutsche übertragen.[27]

Im gleichen Jahr veröffentlichte Árpád Tóth auch jenes Gedicht, an dem Ungarns Gymnasialschüler Jahrzehnte hindurch praktisch erfahren sollten, was eigentlich poetischer Impressionismus sei. *Ein Morgen auf dem Ring* ist ein Großstadtgedicht typisch Árpád Tóth'scher Prägung mit einem an sich belanglosen Thema: Die Finsternis der Nacht geht im Zentrum der Stadt in den Tag über. Man beachte jedoch was alles und wie mit der ineinander fließenden Licht- und Farben- und Tontechnik zwischen dem ersten und dem letzten Wort des Gedichtes, zwischen „Blind" und „Sonne" geboten wird, – von dem „schmutzigen Grau" über das lustige Lied der Farben bis zum schrillen Ton der Straßenbahn, bis zum Ruf des Tages nach Schweiß und Nüchternheit. Das Schöne, das Harmonische ist im Übergang begriffen, nur das noch menschenlose Dazwischen enthält in der befremdenden Großstadt Momente des

[26] Tóth, Árpád: Seltsames Reimespiel [Rímes furcsa játék]. Übers. v. Heinz Kahlau. In: ebd., S. 12 f.

[27] Tóth, Árpád: Abendlicher Strahlenkranz [Esti sugárkoszorú]. Übers. v. Günther Kunert u. Stephan Hermlin. In: Tóth, Abendlicher Strahlenkranz, S. 50.

Poetischen, das sich – typisch Árpád Tóth – an einer „Küß-die-Hand der Sonne" von niemandem gesehen verflüchtigt:

Ein Morgen auf dem Ring[28]

Blind war der Morgen, schmutzig, grau und leer,
Die Läden im Glasaugenschlaf geschlossen.
Müde Hausmeister fegten vor sich her
Im Staub, der aufstieg aus dem Häusermeer,
Langsame Dschinn, Kobolde, träg, verdrossen.

Auf einmal brannte eine Häuserwand
Im Glanz, der sich von Osten her erhoben:
Wie jedes Fenster hundert Sonnen fand,
Fiel übers Asphaltgrau wie Diamant
Das Licht der Welt, zu Feuerwerk zerstoben.

Die Straße stand verzaubert. Trunkner Tag:
Eine Akazie sog am neu erglühten
Kostbaren Sonnenlicht sich satt, und zag
Und blass und zitternd in der Krone stak
Ihr Frühlingsschmuck: erste weißliche Blüten

Noch gab kein Laut der Erde Antwort an
Das Licht. Nur Farben, die wie Lerchen sangen:
In einem Schaufenster ein Schlips begann
Sein lila Lied, bis auch die Glocken dann
Mit vollem Klang dumpf durch die Straßen drangen.

Sirenen brüllten, auf zerfahrnem Gleis
Schrie sich die Straßenbahn in die Kolonne:
Tag ward, er rief nach Nüchternheit und Schweiß,
Und niemand sah: ein Mädchen fing sich leis
Vorm Werktor noch ein Küß-die-Hand der Sonne ...

Das Gedicht ist eine der beiden künstlerischen Spitzenleistungen des reifen Árpád Tóth. Zum Glück liegt nun dieses – soeben erlebt – wie auch das andere in bewundernswerten deutschen Nachdichtungen vor.

[28] Tóth, Árpád: Ein Morgen auf dem Ring [Körúti hajnal]. Übers. v. Christian Polzin. In: ebd., S. 41.

Im drei Jahre später geschriebenen Gedicht mit dem Titel *Rundfunk*[29]vermittelt die schnoddrig, süß, berauscht und hämmernd heulende Tonflut der modernen kosmopolitischen Jazzmusik ein dekadent betäubendes Lebensgefühl und kulminiert schließlich am Gedichtende über Bezugnahmen zum letzten Trommeln, den Trommelschlägen der Exekution, in Vorahnungen eines berauschten Totentanzes der Menschheit. Welch andere Töne sind hier zu hören als das „lila Lied" des Schlipses in einem Schaufenster des Großstadtmorgens in der *par excellence* impressionistischen Bilderreihe des vorigen Gedichtes! Tatsächlich zerschellen auch darin sämtliche fein gewebte Farben, Töne und Lichtspiele am plötzlich einbrechenden schrillen Tageslärm. Doch stieg auch noch da das poetische Wunder in der Begegnung des „Mädchens vorm Werktor" mit dem Glanz der „Sonne" auf, das zwar „niemand sah", aber dank diesem Hinweis wir Leser, doch alle in geheimer Vertrautheit mit dem Dichter miterleben konnten. Thematischen Kontrapunkt nennt man diese Art Spannungen lösende Harmonie in einem Kunstwerk.[30]

Nichts dergleichen gibt es im *Rundfunk*. Die technische Errungenschaft eröffnet das synchrone Erlebnis der Welt, bei deren poetischer Reflexion Árpád Tóth sich plötzlich in den Grenzbereichen des Impressionismus und des Expressionismus befindet. Der tosende Rausch – lähmend und aufwühlend – überflutet die Welt mit betäubenden „Röcheln", „Schreien" und „Flüchen" vom Indus bis Kongo, vom „Schottendudelsack" bis „Asiens Kulis," von „russischen Steppen" bis „des Magyarenlands verwaiste Felder".[31]

Das Globale vermittelt dabei mit seiner grauenvollen Kakophonie nur Schauer erregendes Durcheinander, im dröhnenden Lärm herrscht unüberwindbar nur noch beängstigende Einsamkeit. (Der entsetzliche Trommler erinnert dabei an das poetische Trommlerbild im deutschen Gedicht von Fühmann *Die schwarzem Zimmer*[32] und an das entsprechende Bild von Carl Hofer.)

Rundfunk

Ich hab die Kopfhörer des Radios aufgesetzt,
Da auf der Straße schon der Abend endet.
Dunkel ist auch mein Herz. Doch lausche jetzt:
Irgendein Jazz von fern her wird gesendet.

[29] Tóth, Árpád: Rundfunk [Rádió]. Übers. v. Andreas Karpati. In: ebd., S. 60 f.

[30] Zur ungarischen Anwendung dieses Begriffs siehe Anm. Nr. 25. im Kap. „Kosmische Metaphern der verlorenen Zuversicht ..."

[31] Letztes Bild im Ungarischen mit dem Attribut ‚csonk' [dt. verstümmelt] ist an dieser Stelle – wie in vielen anderen Gedichten von Árpád Tóth nach 1920 – ein deutlicher Hinweis auf Ungarns Nachkriegslage.

[32] Fühmann, Franz: Zu drei Bildern Carl Hofers. In: Gedichte und Nachdichtungen. Rostock: Hinstorff Verlag, 1978, S. 22 f.

Welch seltsame heulende Tonflut dringt
Herüber: schnoddrig, süß, berauscht und hämmernd,
Und dieses Abends ganzer Kummer schwingt
In Klänge umgesetzt aus blauem Dämmern:

Ein Röcheln, Schreie, Fluch und all der schön
Gefärbte Alkohol in Bars, die Trunknen –
Was flößte ein dir, närrisches Getön,
Den Suff, da du umherirrtest im Dunklen?

Wo kommst, Musik, du her? Hat dich die Glut
Des Neonlichts erstrahlen lassen rötlich
Wie einen Hautausschlag aus schlimmem Blut,
Ein Nachtclub Hamburgs hingeseufzt womöglich?

[...]

Warst du bei Sklaven schwülen Gummi-Lands
Im Kongo, Asiens Kulis, schwebtest über
Russische Steppen, des Magyarenlands
Verwaiste Felder, wurdest stets betrübter?

Was trankst du, dass du so sehr trunken klingst,
Wollüstig, schlei'rig Charlstonrhythmen hämmern
Bist du ohnmächtig ins Gehör mir sinkst –
Wie letztes Trommeln früh im Morgendämmern?

Ich schließ die Augen ... taumelig befällt
Mich die Vision: ein Riesensaxophon röhrt,
In wilder Dämmrung schwebend tanzt die Welt –
Kein Tänzer, den beim Tanz das eigne Grab stört.

Zum Abschluss seien noch zwei Gedichte aus den letzten Jahren rezitiert: Zwei rhapsodisch-elegisch, im Grundton jedoch wie (außer *Rundfunk*) immer leise zurückhaltend vorgetragene Abschiedsgedichte des Dichters und unseres literarischen Abends. Das eine im Ausklang Abschied vom Leben, das andere von der Dichtkunst, für den todkranken und vermeintlich nicht verstandenen Dichter, beide fragwürdigen Sinns. Das erste betitelt *Im Palace* wurde von Heinz Kahlau,[33] das zweite mit dem Titel *Gute Nacht* von Christian Polzin[34] ins Deutsche übertragen.

[33] Tóth, Árpád: Im Palace [A Palace-ban]. Übers. v. Heinz Kahlau. In: Tóth, Abendlicher Strahlenkranz, S. 62 f.

[34] Tóth, Árpád: Gute Nacht [Jó éjszakát!]. Übers. v. Christian Polzin. In: ebd., S. 56 f.

DIE FRIEDENSBOTSCHAFT DES MIKLÓS RADNÓTI – DEUTSCH[1]

Miklós Radnóti war einer von Millionen, die kurz vor Kriegsende dem Rassen- und Menschenverfolgungswahn zum Opfer fielen. Gewiss war er auch nur einer von vielen der Verfolgten und Gedemütigten, die schon von der Mitte der dreißiger Jahre an genau wussten, dass der Welt eine apokalyptische Zeit drohte, in der die Menschheit in Mörder und Opfer geteilt würde. Er war einer, der dies jedoch über ein Jahrzehnt lang wie kein anderer mit prophetischen Dichterworten niederzuschreiben wusste, „einer" – so verkündete er z. B. 1939 – „der nie getötet hat und den man darum umbringen wird"[2] – und der trotz der grauenhaften Last dieses Wissens seine Hoffnung auf eine menschenwürdige Zukunft, seinen Glauben an die Humanität, an das Gute im Menschen sowie sein moralisches Engagement für eine friedliche Welt stets zu bewahren verstand und damit seinen Geist und seine Persönlichkeit den Henkern nie preisgab.

Radnóti vertrat sein sittlich-harmonisches Humanitätsideal, das von nahezu klassischer Zeitlosigkeit geprägt war, trotz Verfolgung, Diskriminierung und ständiger Bedrohung seiner Existenz und vermochte es in seiner Lyrik unverkennbar, wie außer ihm niemand von seinen ungarischen und europäischen Schicksalsgenossen, auszudrücken:

O Dichter, lebe du jetzt rein
so wie Bergbauern im Gestein
der Alpen, und so unschuldsvoll
wie auf den Heil'genbildchen wohl
die kleinen Jesusknäbelein.[3]

Dieses Bekenntnis zum Humanen hat bei Radnóti nichts mit irgendeinem idyllischen Rückzug oder gar mit scheuer Flucht vor der düsteren Wirklichkeit – mit einem Wort mit deren subjektivistischer Negation gemein. Der Kontext dieser Verse gibt den Lesern genügend Aufschluss darüber, dass diese aufs Äußerste entstellte Welt aus dem Radnóti-Gedicht nicht auszuklammern ist.

[1] Der Essay ist in der vorliegenden Fassung als einer der Beiträge des schließlich unvollendet gebliebenen Projekts zur literarischen Friedensforschung an der Humboldt-Universität zu Berlin im Studienjahr 1988/89 entstanden. Er erschien in: Berliner Beiträge zur Hungarologie, Berlin / Budapest: 1990. Bd. 5, S. 7–41.

[2] Radnóti, Miklós: Auf ein Exemplar des „Steilen Weges" [A „Meredek út" egyik példányára]. In: Radnóti, Miklós: Ansichtskarten. Übs. v. Franz Fühmann. Berlin: Verlag Volk und Welt, 1967, S. 42.

[3] Radnóti, Miklós: Lauf nur ... [Járkálj csak, halálraítélt!]. In: Ansichtskarten, S. 32.

Die hauchzarte Metaphorik des Friedens, der inneren Ausgewogenheit wird ohne Zweifel zur aussageschwersten strukturellen Einheit des Gedichtes komprimiert, und sie wird als Träger des humanen Harmonieempfindens des Dichters sogar der eigentliche Mittelpunkt, in dem sich das lyrische Ich mit seinen Wertvorstellungen konstituiert; sie wird aber durch den Kontext, in dem sie erscheint, auch die Achse des Gedichtes, um die sich die Außenwelt dreht, eine Welt, die alles Unschuldige und Reine zu zerstören im Begriff ist. Nach einer kurzen Atempause des Strophenwechsels folgen nämlich dem Bekenntnis zum Frieden und zur Humanität, mit einem „und" gnadenlos einschneidend und jede idyllische Schönheit der Geborgenheit zersetzend, noch zwei Verse:

> Und hart, und wie gehetzt von Hunden
> Wölfe, blutend aus hundert Wunden.

Damit klingt das Gedicht erst aus, und damit erhellt und entschlüsselt sich gleichzeitig seine einleitende düstere Metaphorik mit einer ganzen Reihe von Bildern der Zersetzung, des Verfalls, des Schreckens, mit der Attitüde der Kälte, des Bedrohtseins und des Todes:

> Im Wald verbirgt sich Wild und Wind,
> die dämmernde Allee stürzt ein
> vor dir, voll Grau'n wird bleich der Stein
> [...]
>
> Eiskälte zischt vom Firmament
> und auf das Gras, das rostrot brennt,
> der Schatten wilder Gänse fällt.

Zum analytisch unteilbaren Ganzen gehört selbstverständlich auch der erste, mit dem abschließenden Doppelzeiler korrespondierende Vers „Lauf nur, zum Tod Verurteilter!", dessen kommunikativer Wert somit erst am Gedichtende voll erhellt wird. Welche gehaltliche Bedeutung Radnóti diesem Ausruf, mit dem er – wie so oft in der reifen Dichtung – auch seinem persönlichen Schicksal ins Auge schaute, beimaß, belegt, dass er ihn nicht nur zum Titel des Gedichtes, sondern auch des 1936 veröffentlichten neuen Gedichtbandes wählte.

*

Es ist eigentlich merkwürdig, wie wenig dieser erstrangige moderne ungarische Lyriker analytischer Erklärungen bedarf. Liest oder hört man beliebige Verse, die er von der Veröffentlichung seines ersten Bandes im Jahre 1930 bis zu seinem gewaltsamen Tod von 1944 schrieb, kann man sich nicht erwehren,

sofort von ihrer einmaligen lyrischen Aussagekraft mitgerissen zu werden, ohne dabei die Wellenlänge der nur ihm eigenen poetischen Attitüde im mindesten zu verfehlen. Das ungeklärte Rätsel ist daher nicht das Radnóti-Gedicht an sich, sondern das Geheimnis dieser selbstverständlichen Zugänglichkeit sowie der seit über vier Jahrzehnten noch heute währenden, zur Zeit sogar sowohl in Ungarn als auch über die Sprachbarrieren des Ungarischen hinaus im ganzen europäischen Raum ständig zunehmenden Wirkung. Dies Rätsel ist umso größer, da man in Radnóti einem echten ‚poeta doctus' begegnet. Denn – abstrahiert man den Begriff der Gelehrtenpoesie – so kann kaum etwas mehr einleuchtend sein, als dass sie auch vom Rezipienten so manchen Lernprozess abverlangt, und dann müsste sie folglich zumindest so Einiges an Breiten- und Dauerwirkung einbüßen.

Der heute so wirksame Radnóti war nämlich gelehrt und belesen wie wenige, er war mit der europäischen Dichtkunst von ihren Anfängen an aufs Engste vertraut, seine ungarischen Nachdichtungen von Sappho, Horaz, dem Kürenberger, Walther von der Vogelweide, Johannes Hadlaub, Ronsard, du Bellay, Chénier, Goethe, Schiller, Hölderlin, Shakespeare, Blake, Byron, Shelley, Keats, Mörike, Nerval, G. Keller, C. F. Meyer, Mallarmé, Rilke, Appolinaire, Brecht u. a. stehen neben denen von Árpád Tóth an der Spitze der ungarischen Nachdichtungskunst. Verpflichtet den nationalen Traditionen der ungarischen Poesie, insbesondere den neuesten Tendenzen, schrieb er wissenschaftlich fundierte Studien – u. a. über Milán Füst, einen Bahnbrecher moderner ungarischer Dichtkunst, eine heute noch anregende Dissertation über Margit Kaffka, wobei es nicht allein um die Person, sondern jeweils vor allem um die Entschlüsselung des Wesens der modernen ‚ars poetica' ging – und schließlich versuchte er als Gelehrtendichter im wahrsten Sinne des Wortes anfangs sogar, seine eigene Individualität als Dichter zu unterdrücken, um den Anschluss an die modernste Poesie in Europa und in Ungarn mit allen ihren Ismen und avantgardistischen Tendenzen zu finden. Radnóti fand diesen Anschluss und die nur ihm eigene poetische Sprache bereits mit 21 Jahren in seinen ersten drei zwischen 1930 und 1933 veröffentlichten Gedichtbänden. Lebensfreude, jugendlich stürmische Gelöstheit bis zur zarten Hingabe seiner selbst im idyllischen Liebeserlebnis verwoben sich darin mit einem ständig offenen und zunehmenden Interesse für soziale und politische Fragestellungen allgemeiner und persönlicher Art zu einer Einheit, die mit der Form- und der Aussagewelt keines anderen zeitgenössischen Dichters zu verwechseln ist.

Die poetisch-weltanschauliche Grundeinstellung dieser Jahre wirkte in der reifen Dichtung Radnótis eigentlich in vieler Hinsicht fort: Zumindest ließ er die düstere Palette der neuen grauenerregenden Thematik der barbarischen Gegenwart, u. a. der Vorahnungen seines Martyriums, poetisch immer wieder mit der Metaphorik der Daseinsfreude, des inneren Friedens und der allmählich gefestigten Engagiertheit der frühen Lyrik kontrastieren. Die Wende in

Radnótis Lyrik trat um 1933 ein, als ihm nach persönlichen Erfahrungen – z. B. wurde gegen ihn ein Prozess wegen eines seiner Gedichtbände angestrengt – und bewundernswürdig klarsichtigen gesellschaftshistorischen und weltpolitischen Erkenntnissen die anakreontische Idylle und die stürmerisch-drängerische Ausgelassenheit nicht mehr vertretbar zu sein schienen. Die poetische Bilanz jener kurzen 3–4 Jahre lautete im Gedicht *Wie der Stier*[4] folgendermaßen:

> So lebt ich mein Leben bis jetzt wie ein junger Stier
> der unter gefallenen Küh'n in der Mittagshitze
> sich langweilt und rennt durch das Rund, seine Kraft zu verkünden
> und wehn lässt dabei eine schaumige Fahne aus Speichel.
> Er schüttelt den Kopf, und er dreht sich und an seinen Hörnern
> verdichtet die Luft, birst, und unter den stampfenden Hufen
> zerspritzt das gepeinigte Gras auf der stöhnenden Weide.

Mit dem einleitenden „so lebt ich" wurde aber all die ungehemmt überschäumende Lebenslust der ersten Jahre trotz ihrer sprachlich virtuosen Vergegenwärtigung im dithyrambischen Schwung der früheren ungebundenen Rhythmen, Verse und Strophen ein für allemal in die unwiederbringliche Vergangenheit gesetzt und für immer verabschiedet. Mit dem anschließenden „so leb ich" tritt die strukturelle Zäsur in das Gedicht ein:

> So leb ich auch jetzt wie der Stier, jedoch
> wie ein Stier, der stutzend einhält auf der Grillenwiese
> und in die Lüfte aufwittert. Er fühlt, dass da droben im Bergwald
> der Rehbock im Laufe verharrt, lauscht und mit dem Windhauch
> wegspringt, der in die Nüstern ihm bläst, dass Wolfsrudel nahen –;
> aufwittert er, doch er flieht nicht, wie Rehe scheu flüchten,
> er stellt sich vor, dass er, wenn die Stunde einst da ist,
> kämpfen und falln wird und dass seine Knochen die Horde
> über die Landschaft verstreut, und er brüllt durch die brodelnden Lüfte.

Die Metaphorik dieses zweiten Teiles wird Träger eines unumgänglich gewandelten Verhältnisses zur Wirklichkeit. Die früher lodernde Leidenschaft glüht nur noch in den Versen. In die Stimmung hemmungsloser Ausgelassenheit schneidet plötzlich mit Eiseskälte aufkommende Angst vor der Ungewissheit ein. Das rasende Tempo des Gedichtanfangs gerät ins Stocken, und mit den Verben „einhält", „verharrt", „lauscht", „flieht nicht" usw. kommt das Gedicht nahezu zum Stillstand – in wenigen Zeilen höhere Spannungen verdichtend,

[4] Radnóti, Miklós: Wie der Stier [Mint a bika]. Ebd., S. 20.

als die ganze Jugendlyrik zu vermitteln im Stande war. Die Vorahnung des eigenen von „Wolfsrudeln" und „Horden" bedrohten Schicksals verkettet sich von nun an mit dem Vorgefühl vom Schicksal der Heimat und Europas. So entstehen im Jahre der nationalsozialistischen Machtübernahme in Deutschland auch die neuen moralischen und künstlerischen Normen, die Eckpfeiler der ‚ars poetica' des bereits reifen Dichters, denen er von nun an sein ganzes Leben lang treu bleibt. Ihre komprimierte Mitteilung findet er bei seinem dichterischen Neuanfang im Jahre 1933 so zwingend, dass er die Ich-bezogene Bedeutung und Funktion der Bildersprache als Träger der neuen poetischen Aussage am Gedichtende mit unmissverständlicher Deutlichkeit entschlüsselt:

> Also kämpfe auch ich und also werd ich einst falln, und
> späteren Zeiten zur Lehre bewahrt meine Knochen die Landschaft.

Damit nimmt die „Sendung" der Antikriegs- und Friedensbotschaft von Miklós Radnóti an „spätere Zeiten zur Lehre" ihren eigentlichen Anfang.

*

Radnótis Botschaft wurde ein Jahrzehnt lang, bis zu seiner Ermordung im November 1944, „gesendet" – darüber hinaus sogar, da die letzten poetischen Bekenntnisse erst 1946 nach der Öffnung des Massengrabes in Abda zugänglich wurden. An dem „Empfang" dieser lyrischen Botschaft sind in Ungarn seit dem Tode des Dichters von Jahr zu Jahr zunehmend breite Leserschichten interessiert. Es gibt auch seither kaum einen ungarischen Dichter, der sich ihrer Wirkung hätte entziehen können oder wollen. Die harmonisch ausgewogene Zukunfts- und Friedenszuversicht des Dichters verkündete um 1945 als humanistisches Erbe der vergangenen Jahre für jeden einen möglichen Neuanfang. Seine Gedichte verloren aber auch später nichts von ihrer Aktualität. Die poetisch konstituierten Verhaltensmodalitäten dieses Erbes gelten bis heute als zuverlässiger Maßstab bei der Suche nach kathartischer Selbstfindung des Menschen. Radnóti, der zu Lebzeiten außerhalb eines begrenzten Kreises von Literaten und echten Kennern der zeitgenössischen ungarischen Lyrik kaum bekannt war, wurde in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg sowohl im Prozess der Vergangenheitsbewältigung und der kontinuierlichen Auseinandersetzung mit der Gegenwart als auch bei der jeweils aktuellen Zukunftsorientierung zum poetischen Wegweiser der neueren, jüngeren Generationen, so wie er dies 1934 im Ausklang des Gedichtes *Auf den Paß eines Zeitgenossen*[5] von sich (ähnlich wie ein Jahr davor in *Wie der Stier*) bereits mit unbeirrten Prophetenworten, die nur großen Dichtern eigen sind, verheißen hatte:

[5] Radnóti, Miklós: Auf den Paß eines Zeitgenossen [Kortárs útlevelére]. Übs. v. Franz Fühmann. In: Ungarische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts. Hg. u. biographische Notizen v. Paul Kárpáti. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1987, S. 193–194. (Hervorhebung L. T.)

Denk daran: Revoltierst du, *so kündet*
dich der Mensch kommender junger Zeiten
und gibt Rechenschaft wetternder Gläubigkeit über dein Leben;
Rechenschaft gibt er und *gibt seinem Sohn*
weiter das Andenken deiner *als Vorbild, ein kräftiger Baum,*
um den der zarte Sproß sich emporranken kann.

Damit sah sich Radnóti als Dichter künftiger Zeiten, der mit seiner eigenen Zeit trotz ihrer genauesten Bestandsaufnahme nichts gemein haben konnte und wollte. Die Hinwendung zu den kommenden Generationen war die Schlussfolgerung aus der analytisch präzisen Auseinandersetzung mit der erlebten Gegenwart. Die lapidare Summierung der Gegenwartserfahrungen war unmittelbar vor der zukunftsorientierten Endkonsequenz desselben Gedichtes frei von jeder Illusion: „Denn die Zeit beschmutzt dich!"

Trotzdem war aber die poetische Bestandsaufnahme dieser Gegenwart von tief empfundenen Humanitätsideen genährt und bis auf ganz wenige Ausnahmen stets durchdrungen vom sicheren Glauben an einen Frieden, der einst aus einem menschenwürdigen Dasein erstehen wird. Diesen Frieden erhoffte er von den „kommenden jungen Zeiten", aber er versuchte diesen Frieden auch in sich stets zu bewahren, wenn er sich in der Zeit des „Beschmutztseins" zur „Reinheit" und „Unschuld" bekannte. Und nach diesem inneren Frieden, dem Frieden künftiger Zeiten, sehnte er sich, wenn er 1935 der „Welt, die sich umstülpt, mit ihren Wölf- und Waffen", den begehrten Wunsch, „in Frieden ein Gültiges zu schreiben"[6], entgegensetzte und wenn er zwei Jahre später die Worte niederschrieb:

Behüte und beschütz mich, weißer Schmerz,
schneefarbenes Bewusstsein, geh nicht fort,
und nie beruß die Angst, die flackernd brennt
mit ihrem braunen Qualm mein reines Wort.[7]

So wahr die Radnóti'sche Bestandsaufnahme der Gräuel des Nationalsozialismus und des Krieges auch ist, genauso aussagekräftig *für die ganze Dichtung* ist auch folgendes Bekenntnis:

Mit Worten hell und immer mehr begeistert
sprach ich, leichtfüßger Friede, stets von dir![8]

[6] Radnóti, Miklós: Beim Schreiben [Írás közben]. Ebd., S. 194–195.
[7] Radnóti, Miklós: Behüte und beschütz mich [Őrizz és védj]. In: Ansichtskarten, S. 33.
[8] Radnóti, Miklós: Hymnus auf den Frieden [Himnusz a békéről]. Ebd., S. 35. (Hervorhebung L. T.)

Und dies ist kein Widerspruch, sondern eine bewusste Entgegensetzung von Außenwelt und innerer Überzeugung, von tagespolitischen Schrecken und innerer Zuversicht, von erlebter barbarischer Gegenwart und ersehnter humaner Zukunft. Es ist ein Gegensatz, von dem die ganze Dichtung Radnótis getragen wurde, dessen Spannungen jedoch eine nahezu klassische Ausgewogenheit vermitteln. Was man bis heute in Radnótis Lyrik zwischen 1933 und 1944 bewundert, ist vor allem gerade diese künstlerische kathartische Ausgewogenheit seiner poetischen Strukturen. Zu Aussagen und Bildern der grauenhaften Erlebnisse und Visionen von Gewalt, Mord, Krieg, Untergang, Zerstörung und Zersetzung findet er fast ohne Ausnahme den jeweiligen „thematischen Kontrapunkt“[9] mit Zukunftsglauben, mit persönlichem Bekenntnis zum eigenen humanen Verhalten, die nie aufgegeben werden, und vor allem und immer wieder mit vielfach variierten Bildern und Metaphern des Friedens, für die sämtliche Mittel der Poesie aufgeboten werden. Denn in der Dichtung von Miklós Radnóti konstituieren die ununterbrochen wirkenden Wechselbeziehungen zwischen individueller Harmonie und gesellschaftlicher Zukunftsperspektive sowie ihre mannigfaltig ineinander fließenden und einander potenzierenden Korrelationen stets Friedensideen verschiedenster Art und gegenständlicher Beschaffenheit, so wie ihnen im poetisch-metaphorischen Gewebe des jeweiligen Radnóti-Gedichtes gerade die Funktion der Auf- oder Entladung der gegenwartsbedingten Spannungsfelder zukommt.

Die Variationsmöglichkeiten, mit denen der Dichter umgeht, scheinen dabei im jeweiligen thematischen Kontext wie lyrische Aussagestrukturen überhaupt unerschöpflich zu sein. Die Friedensthematik und -metaphorik spannt sich vom inneren Frieden durch menschliches Verhalten über das Friedens- und Harmonieerlebnis in der Liebe, der Freundschaft, der Ehe, der Natur, der Vaterlandsliebe bis zum breiten Kreis der direkten Stellungnahmen gegen Krieg und Diktatur und für eine menschenwürdige Gesellschaft in der Zukunft. Den Aussagewert vom Frieden qualifiziert dabei immer sein poetisch-ästhetischer Stellenwert im Gedicht (vom Kontext, von sonstigen Gehalts- und Formstrukturen ist er nie unabhängig!) und nicht irgendein quantitatives Ausmaß der Friedensthematik (z. B. wie viele Menschen sie umfasst) noch ihr ebenfalls quantitativer Umfang im Gedicht (z. B. wie viele Zeilen dem Frieden gewidmet sind!). Der kurze Halbvers im Tone des Nibelungenliedes *„friedlich die Bienen summen“* enthält im *Gewaltmarsch*[10] mehr Spannungen und einen unvergleichbar höheren Aussagewert vom Frieden, als wenn der Dichter gegen eine ganze Kriegsmaschinerie schmetterte oder eine Reihe von staatsmännisch weisen Friedenspräliminarien zusammenreimte. Die hohe inhaltliche Aufwertung dieses Bildes ist im *Gewaltmarsch* ausschließlich seiner künstlerischen Einfügung

[9] Zur ungarischen Anwendung dieses Begriffs siehe Anm. Nr. 25. im Kap. „Kosmische Metaphern der verlorenen Zuversicht ...“

[10] Radnóti, Miklós: Gewaltmarsch [Erőltetett menet]. In: Ansichtskarten, S. 89.

in die unteilbare Ganzheit des Gedichtes zu verdanken: Im *Gewaltmarsch* der Gedemütigten, in völliger Erschöpfung dem Tode bereits ergeben, schimmern allmählich durch die Gegenwart belastete Erinnerungsbilder und durch die geahnten Kriegszerstörungen unsicher gewordene Konturen des Zuhause Stufe für Stufe bis zu den folgenden Versen der Gedichtmitte immer schärfer durch:

Könnt ich doch glauben: Nicht nur im Herz blieb unversehrt
das Heim, die Heimat, alles was uns im Leben wert,
und man zurückkehrn könnte und sitzen hinterm Haus,
friedlich die Bienen summen das Pflaumenmus kühlt aus,
Altweibersommer sonnt sich, ein Ast im Garten knackt,
und Fanni steht und wartet blond vorm Rotdornenhag,
und langsam Schatten schreibt der langsame Vormittag –

Am Rande des „Grabens" des Todes (Gedichtanfang) wurde hier der Frieden über die Möglichkeit des unsicheren „könnte" (zweimal) erst durch die Friedensvision mit den Worten „friedlich die Bienen summen" vergegenwärtigt – in der Fühmann'schen Nachdichtung besonders deutlich – und als eine noch einmal erlebte, Leben und Welt umspannende Realität dem Grauen höchsten Ausmaßes authentisch entgegengesetzt. Man empfindet es nach, man erlebt es auch ohne die Kenntnis des Lebens des Dichters, es gelingt nun ein letztes Mal, aus der visionären Friedensrealität des Gedichtes der Ergebung der Gewalt Nein zu sagen und wie früher immer, nun noch einmal leise Hoffnungen auf Zukunft und Selbsterhaltung aufgehen zu lassen:

Vielleicht kann's doch so werden der Mond strahlt brüderlich
Freund, bleib doch stehen, ruf mich an: ich erhebe mich!

Es gibt im Gedicht auch kein Wort mehr vom Frieden als *„friedlich* die Bienen summen", dem eine Reihe Friedensmetaphern folgen, Bilder der Ruhe, des Friedens der Natur, der Geborgenheit des Zuhause, bis zur friedlichen Gelöstheit durch das Erscheinenlassen der Geliebten. Und doch übertrifft diese Friedensmetaphorik an Aussagekräftigkeit selbst das hell leuchtende feierliche Friedensbild des schwungvollen *Hymnus auf den Frieden*[11] aus dem Jahre 1937, obwohl der Dichter auch hier schon mit der nur ihm eigenen Zurückhaltung – z. B. mittels fein gewebter Natursymbole – die Bilder des Krieges und der Friedenssehnsucht aufeinanderprallen ließ. Doch war hier alles noch wesentlich allgemeiner gestaltet. Krieg und Gewalt waren damals noch nicht persönliches Erlebnis wie sieben Jahre später, in der Zeit des Gewaltmarsches. Der Krieg war vorerst noch Zeitungsnachricht, trotz aller erschütternden

[11] Ebd., S. 35.

Vorahnungen bloß von außen und von Weitem erlebt, so poetisch dies im individuellen Urteil auch ausfallen mochte:

[...] Wir erfrieren
in diesem Winter, der von Kriegen brennt,
da die zum Widerstand zu schwache Seele
schon lernt der rohen Fäuste Argument.

Die minutiöse Darstellung der Naturerscheinungen als Träger der Friedenssehnsucht ähnelte allerdings bereits denen der letzten Gedichte:

Vom Sommer träumen wir und dass die Wälder
ergrünen und ihr Moos den Schritt erquickt,
und unser Aug' in farbensatten Garten
die reife, fallbereite Nuss erblickt.
[...]
und zwitschernd Schwälblein in die Nester schwirren,
die sich am Dach schwarz an der Traufe reihn!
Kann dies je sein? Ja, einst wird Frieden sein.

Hier aber spricht vom ersehnten gerechten Frieden der künftigen Menschheit der *Dichterprophet* der mittdreißiger Jahre, im *Gewaltmarsch* dagegen der leidende und gedemütigte Mensch der Kriegszeit. Und doch wird auch der *Hymnus* nicht nur mit seinen unvergleichbaren Naturbildern in das poetische Œuvre des Dichters eingebunden. Mit den Worten „ja einst wird Frieden sein" wurde der Hymnus, das verweltlichte Preislied auf den Frieden, abgeschlossen, der hymnische Schwung klang feierlich aus – worauf sich gattungsfremd, leise seufzend in der Art eines Stoßgebets letzter Kräftesammlung noch ein einziger Vers, weder in eine Strophe noch in die Gattung gebunden, reimte, den feierlichen Schalmeieinklang zersetzend:

[...] Ja, einst wird Frieden sein.
O Herz halt aus! Wehr dich, o Seele mein!

Wichtiger als alle großen Worte auf einen abstrakten Friedensbegriff schien damals das programmatische Bekenntnis zur Selbstwahrung, zur Bewahrung des inneren Friedens, der „Reinheit" und der „Unschuld", der in der eigenen Individualität gehüteten Vorboten des allgemeinen Friedens künftiger Zeiten. In diesem modern einschneidenden Vers konzentriert dieses Friedensgedicht seine eigentliche Aussage, gewinnt es seine unvergleichbare Form und erhebt sich gleichzeitig in die Reihe der bedeutendsten Gedichte zwischen 1933 und 1944.

*

Vom Ende der dreißiger Jahre gewann Radnótis Friedensmetaphorik an thematischem Reichtum und, bedingt durch persönliche Erlebnisse, auch an lyrischer Authentizität. Die poetischen Friedensbilder erhielten im Rahmen der typischen Radnóti'schen Gegensatzstrukturen von Verabscheutem und Ersehntem eine Reihe von neuen inhaltlichen Motiven, die sich gegen wesentlich stärker gebundene Formen als früher spannten, gegen Formen, die jedoch auch bei der kathartischen Lösung der thematischen Gegensatz-Spannungen in hohem Maße mitwirkten. Die poetischen Friedensbotschaften erhielten gleichzeitig eine Steigerung und eine thematische Konkretisierung. Die Botschaft an die künftigen Zeiten richtete sich nun nicht an eine abstrakt verallgemeinerte Generation, sondern, z. B. im 1944 entstandenen *Maifest*[12], an *gesehene* und *gehörte* junge Menschen, an mögliche Mörder, *noch* in einem letzten Augenblick mit der „Chance, Mensch zu werden".

Die Kampfflieger-Dichter-Parallele wird in der reifen Dichtung zweimal zum Träger von Friedensahnungen. Im Rahmen eines meisterhaften Aspektwechsels von „fern" und „nah" aus der Sicht eines Kampffliegers und des Dichters werden Vaterlandsliebe und Friedenshoffnungen der sinnlosen Kriegszerstörung in einem der in Ungarn bekanntesten Gedichte, *Ich kann nicht wissen*[13], entgegengesetzt:

> [...]
> Wer mit dem Aeroplan fliegt, sieht dies Land als Meßtischblatt
> und weiß nicht, wo Vörösmarty sein Haupt gebettet hat;
> er sieht Kaserne und Fabrik, Objekte zum Zertrümmern,
> ich sah Grashüpfer, Ochsen, sah sanfte Gehöfte schimmern;
> er sieht Fabrik und Acker nur durchs Fernrohr, doch ich sehe
> den Mann, der um den Werkplatz bangt vor mir aus nächster Nähe,
> Wald, Gärten voller Vogelhall, Weinberge, Gräber auch,
> ein Mütterchen, gekrümmt vorm Kreuz, ihr Weinen ist ein Hauch.
> Er sieht das Bahngleis: Nur ein Ziel, darauf man Bomben wirft,
> ich sah den alten Wärter wie er aus dem Häuschen schlürft,
> das rote Fähnchen in der Hand, um ihn ein Kinderrund,
> und wichtig trottet hinterdrein ein wollstruppiger Hund
> [...]

Die Schlusszeilen schildern nach einem Gegensatz von Schuld und Unschuld erneut, durch den Kontext bedingt jedoch mit höchster Intensität, die Bewahrer der „Unschuld" – nun mit „Bauern", „Dichtern", „Säuglingen" wieder beim Namen genannt – als Träger und Hüter des Friedens kommender Zeiten:

[12] Ebd., [Majális], S. 73.
[13] Ebd., [Nem tudhatom...], S. 61–62.

doch gibt's auch Bauern ohne Schuld, Dichter, und zart beschirmt
den Säugling, von dem ersten Anhauch der Vernunft gefirmt,
sie keimt in ihm, er hütet sie in finstern Kellern treu
bis einst der Friede unserm Land sein Zeichen prägt aufs neu
und hell die neue Jugend spricht zum grabentstiegnen Volke.

Breit deine Schwingen über uns wachende dunkle Wolke!

Mit genauer Sicht und einmaligem Einfühlungsvermögen wird auch die Selbstentstellung des Menschen dargestellt, der mit dem Zerstören gleichzeitig in sich seine zum Besseren geborene Menschlichkeit zerstört und zertrümmert, indem Radnóti in der *Zweiten Ekloge*[14] den Kampfflieger sprechen lässt:

Flieg ich, drängt es zur Erde mich, gelandet reißt mich's neu zum Flug,
die Welt hat keinen einz'gen Platz für mich, der sie in Trümmern schlug,
auch die Maschine, es ist wahr, sie wuchs mir schon zu sehr ins Herz,
ich weiß es wohl, denn sie wie mich quält gleicherweis der Takt der Schmerz,
doch all dies weißt du ja und schreibst es nieder, dass es jeder hört:
Als Mensch lebte auch ich dereinst, der jetzt nur Angst hat und zerstört [...]

Typisch für Radnóti ist auch in diesen Gedichten die detaillierte Darstellung der Umwelt des Dichters, so wie er sie z. B. in *Ich kann nicht wissen* schilderte, wo ihm alles, Natur, Mensch, Kultur, Gegenwärtiges und Vergangenes auf das Engste vertraut ist. Diese Art detaillierte Vermittlung des Vertrautseins mit der persönlichen Umgebung wirkt umso erschütternder, wenn sie – wie in der *Siebenten Ekloge*[15] – das Lager Heidenau dem Leser in greifbare Nähe bringt. Aber auch hier versteht der Dichter durch wiederholte Aspektwechsel die Hochspannung polarisierter Metaphern zu entladen und kathartische Harmonieempfindungen vom Frieden zu vermitteln. Mit der im Abendlicht und Traum halbwegs verschwommenen Wirklichkeit des Lagers verwebt sich das Hell-Dunkel schimmernd aufleuchtender Bilder: Bilder der Freiheit, der Natur, des friedlichen Zuhause:

Siehst du, der Abend naht, und der Stacheldraht rings und der wilde
Eichzaun und die Baracke, sie schweben hinein in sein Dämmern.
Langsam löst sich der Blick von unsrer Gefangenschaft Rahmen,
und der Verstand nur allein weiß noch um die Ladung des Drahtes.
Sieh auch die Phantasie gewinnt hier nur so ihre Freiheit,
unsern gebrochenen Leib löst der Schlaf, der schöne Befreier
und das Gefangenenlager schwebt nun, da die Nacht naht, nach Hause [...]

[14] Ebd., [Második ecloga], S. 46–47.
[15] Ebd., [Hetedik ecloga], S. 76–77.

Die Radnóti'sche Katharsis wird aber auch mit dem Gegensatz zwischen Thema und Form untermauert: Ein nahezu unendlicher Bogen der Antithese spannt sich zwischen der alles zersetzenden amorphen Formlosigkeit der barbarischen Umwelt und Wirklichkeit und den künstlerisch gebundenen und geschlossenen Formen zweitausendjähriger europäischer Kultur, im Alexandriner des Gedichts *Ich kann nicht wissen* ebenso wie auch in der Eklogen-Gattung mit ihren Hexametern, in der volkstümlich verspielten rhythmisch-melodischen Grundlinie der *Wurzel*[16] und in der formalen Anlehnung an die deutsche mittelalterliche Klassik, an die von Radnóti bereits ungarisch nachgedichtete *Elegie* von Walther von der Vogelweide im Gewaltmarsch.

*

Die kathartischen Spannungen der Friedensbotschaft Radnótis galten künftigen Zeiten, und die Poesie, die er in den elf Jahren vor Kriegsende schuf, markierte danach einen möglichen neuen Anfang. Sie wurde in ihrer künstlerischen Substanz seither zum Eckstein der Läuterung und der Erlösung von allem Schlechten, Widerwärtigen und des Menschen Unwürdigen, auf den man Neues aufbauen konnte und der sich gleichzeitig als Träger eines neuen unbeirrten Maßstabs politischen und moralischen Verhaltens erwies. Dass diese Botschaft von ihren ungarischen Adressaten als poetische Spitzenleistung empfangen wurde, ist selbstverständlich. Ihre deutschsprachige Aufnahme bedurfte erst der Überwindung der Sprachbarriere und vor allem künstlerisch adäquater Nachdichtungen.

Bis dahin mussten allerdings mehr als zwanzig Jahre vergehen. Was davor für seine deutsche Vermittlung geschah, war schon seinerzeit bedeutungslos. Zu Lebzeiten des Dichters erschien z. B. eine deutschsprachige Anthologie der ungarischen Lyrik zwischen 1914 und 1936,[17] für die vorerst nur aus den Gedichten der frühesten Anfänge ausgewählt werden konnte[18]. Die verständlichen und an sich lobenswerten Vorsätze der Ungarn, die Radnóti-Gedichte den deutschen Lesern zu vermitteln, schlugen vor und nach 1945 notwendigerweise fehl. Das schwache Ergebnis konnte nur die um 1920 mehrmals wiederholte These von Robert Gragger erhärten, nach der die deutsche Übertragung ungarischer Gedichte von Ungarn nur zu „sehr mangelhaften Übersetzungen" führen konnte, von denen viele wie „ungewollte Parodien" anmuten, ja sich sogar als „Zerrbilder" erwiesen, deren Verfasser „selbst mit den Regeln der deutschen Grammatik nicht vertraut" waren.[19]

[16] Ebd., [Gyökér], S. 84.

[17] Ungarische Lyrik. 1914–1936. Ins Deutsche überrtragen von Lajos Brájjer. Budapest: R. Gergely Verlag, o. J., 111 S.

[18] Radnóti, Miklós: Grüsset die Sonne [Köszöntsd a napot]. In: Ungarische Lyrik 1914–1936, S. 86–87. Das ungarische Original entstand 1929.

[19] Mehr über den Inhalt dieses Gragger-Textes siehe in diesem Band den Kapitelteil unter dem Titel „Die Rezeptionsoffenheit der Ungarn für die deutsche Literatur der Goethezeit" (Tendenzen und Begegnungen, Abschnitt 3, S. 275–279). Über den Verfasser siehe den Beitrag

Gewiss ist einem fremdsprachigen Dichter mit jeder Rohübersetzung mehr gedient als mit einer unzulänglichen Nachdichtung: Kein deutscher Dichter, Literaturexperte, geschweige denn der Leser konnte in der von dem Ungarn Endre Gáspár besorgten deutschen Nachdichtung des so bedeutenden *Gewaltmarsches* auch nur das Geringste von dessen poetischen Werten erahnen[20] wodurch selbstverständlich vorerst auch der deutsche „Empfang" der Friedensbotschaft von Miklós Radnóti scheitern musste. Dabei gehört gerade dieser Nachdichter gewiss zu den Ungarn, die das Deutsche als Fremdsprache besonders gut beherrschten – aber eben lediglich als Fremdsprache, was auf einer bestimmten Höhe für eine hervorragende Reproduktion der Sprache ausreicht, jedoch nicht für die Beteiligung an deren produktiv-schöpferischer Gestaltung. Lebt doch ein Gedicht u. a. von den ganz individuellen sprachlichen Neubildungen seines Schöpfers. Endre Gáspár wusste das, versuchte es, und er ging damit weit über seine eigenen Grenzen hinaus. Er wusste z. B. wie jeder deutschkundige Ungar, dass im Deutschen im Gegensatz zum Ungarischen weniger mit Ableitungen, vielmehr mit Zusammensetzungen neue Begriffe gebildet werden. So setzte er Wörter zusammen, ohne dabei zu ahnen, wie er sich mangels des sicheren Kompasses der Muttersprache im Labyrinth der Möglichkeiten ganz und gar verirrte. In der so wichtigen, durch den Kontext bedingt aussageschweren Zeile des Gedichtes *„summen"* bei Endre Gáspár *„Friedensbienen"*[!] (bei Fühmann: „friedlich die Bienen summen"), was bei deutschen Lesern gewiss unumgänglich mit Effekten des Komischen die *„Friedenstaube"* assoziiert. Am Gedichtanfang (bei Fühmann: „Verrückt ist, wer gestürzt, sich erhebt und weiter schreitet, / Knöchel und Knie knickt, trotzend dem Schmerz, der ihn durchschneidet") *„wandelt"* bei Gáspár ein *„Schmerzensmann"* [!], also ungewollt der leidende Christus. Wenn in der Vision des *Gewaltmarsches* Fanny in allen späteren Übersetzungen genauso wie im Ungarischen „blond" auf den Dichter wartet, so glaubte der Ungar Gáspár vermutlich, die modale Funktion dieses Adjektivs – im Ungarischen muss es nämlich abgeleitet werden – ebenfalls nur mit einer Zusammensetzung ausdrücken zu können; so wartet in seiner Übertragung Fanny „blondlockig" [!], wodurch eine Art unpassende Verniedlichung des Bildes erfolgt. Hinzu kommt aber auch eine Reihe von gedichtfremden umgangssprachlichen Wendungen, besonders auffallend am Gedichtende, wo für Fühmanns „ich erhebe mich" bei Gáspár *„ich stehe auf ganz schnell"* steht.

Radnótis Friedensbotschaft konnte also ihre deutschen Adressaten erst über die Vermittlung von deutschsprachigen Nachschöpfern erreichen.

„Versuch eines Porträts des Gelehrten und Wissenschaftsorganisators Robert Gragger" (S. 173–207).

[20] Radnóti, Miklós: Gewaltmarsch. Übs. v. Endre Gáspár. In: Meilenstein. Drei Jahrzehnte im Spiegel der ungarischen Literatur. Budapest: Corvina Verlag, 1965, S. 58.



Franz Fühmann (rechts) und Paul Kárpáti bei einer Lesung zu Attila Józsefs 75. Geburtstag (1980) im Haus der Ungarischen Kultur Berlin[21]

Die ersten Schritte dazu wurden in den Jahren zwischen 1961 und 1964 unternommen, als Franz Fühmann in Zusammenarbeit mit Paul Kárpáti, der ihn mit den Radnóti-Gedichten und deren Interlineraübersetzungen versorgte und dabei in der Bibliothek des ehemaligen Finnisch-ugrischen Instituts der Humboldt-Universität zu Berlin auch mit kontinuierlichen Konsultationen unterstützte.[22] Fühmann konnte die ersten Ergebnisse bereits am 2. 6. 1964 während eines kürzeren Budapestaufenthaltes melden:

> Lieber Herr Kárpáti,
> als Liebhaber von Umständlichkeiten möchte ich Ihnen aus Budapest anstatt aus Berlin nun mitteilen, dass ich eine erste Fassung der Radnóti-Übertragungen fertig habe [...] *Ich möchte nun einen schönen, starken Band Radnóti bei uns herausbringen.*[23]

[21] © Collegium Hungaricum Berlin. Abbildung mit freundlicher Genehmigung des CHB und des Argumentum Verlags (von József Láng und András Láng)

[22] Paul Kárpáti unterstützte auf diese Weise nicht nur Fühmann, sondern im Interesse des höchst möglichen Niveaus der deutschen Nachdichtungen aus dem Ungarischen Jahrzehnte lang auch andere zeitgenössische deutsche Dichter, z. B. Uwe Gressmann, Günther Deicke, Heinz Kahlau, Annemarie Bostroem, Brigitte Struzyk u. Richard Pietraß.

[23] Fühmann, Franz: Briefe aus der Werkstatt des Nachdichters. Műfordítói műhelylevelek. 1961–1984. Mitgeteilt vom Adressaten. Budapest / Leipzig: Engelsdorfer Kiadó – Argumentum Kiadó [Argumentum Verlag], 2007, S. 22.

Ich hatte das Glück, gegen das Ende des gleichen Jahres in Berlin den Tag der Begegnung der deutschen Leser mit dem Ungarn Radnóti miterleben zu können, als nämlich Márton Kalász mit Paul Kárpáti in einer Nummer der Zeitschrift *Sonntag* die ersten Nachdichtungen von Franz Fühmann veröffentlichte,[24] denen [der brieflichen Ankündigung entsprechend] 1967 die *Ansichtskarten*,[25] ein selbstständiger Band des Fühmann'schen Radnóti, folgte. Damit wurde nun Radnóti auch zum deutschen Dichter und das vorliegende deutsche Radnóti-Œuvre angesichts seiner künstlerischen Qualitäten sowie seiner außerordentlich hohen Rezeptionseffizienz in den deutschsprachigen Ländern in den vergangenen zweieinhalb Jahrzehnten[26] gewiss zum bedeutendsten aus dem lyrischen Angebot der Ungarn.

Franz Fühmann verfasste außerdem einen Radnóti-Aufsatz,[27] bekannte sich auch mehrmals zu ihm, u. a. in den *Zweiundzwanzig Tagen*.[28] Die Fühmann'sche Radnóti-Vermittlung ist bis heute nicht versiegt, da z. B. noch vor Kurzem bisher unbekannte Radnóti-Nachdichtungen aus dem Nachlass des Übersetzers erschienen.[29] Somit waren und sind alle Voraussetzungen für seine deutsche Rezeption vorhanden. Hinzu kommen seit 1979 ein Band deutscher Radnóti-Übersetzungen von Markus Bieler, einem Dichter aus der Schweiz,[30] sowie manche Nachdichtungen aus der jüngsten Zeit von Richard Pietraß.[31] Gleichzeitig wurden für die rasch zunehmende Breitenwirkung eines deutschen Radnóti außer seinen zum Lesen bestimmten Veröffentlichungen auch andere Wege frei: 1985 wurde in den Kinos der DDR der für Kenner bestimmte anspruchsvolle Radnóti-Film von Eduard Schreiber und Günter Rücker gezeigt[32] und im Rundfunk das biographische Hörspiel von Hans Bräunlich unter dem Titel *Gewaltmarsch* wiederholt gesendet.[33]

[24] Kalász, Márton: Zu einer Zeit lebt ich auf Erden. Zum zwanzigsten Todestag des ungarischen Dichters Miklós Radnóti. 1909–1944. Sonntag 1964, Nr. 50, S. 14. Mit drei Abbildungen und sechs Gedichten, deutsch von Franz Fühmann in Zusammenarbeit mit Paul Kárpáti.

[25] Radnóti, Miklós: Ansichtskarten [Razglednicák]. Übs. v. Franz Fühmann, Berlin: Verlag Volk und Welt, 1967, 103 S.

[26] D. h. von den mittsechziger Jahren bis 1990.

[27] Ebd., S. 93–103.

[28] Fühmann, Franz: Zweiundzwanzig Tage oder die Hälfte des Lebens. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 2. Aufl. 1986, 208 S.

[29] Kárpáti, Paul (Hg.): Ungarische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts. Hg. u. biographische Notizen v. Kárpáti, Paul. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1987, S. 193–198. Siehe ebenda u. a. die Fühmann-Nachdichtungen „Auf den Pass eines Zeitgenossen" und „Beim Schreiben" (vgl. diese in den Anm. Nr. 5. u. 6.) sowie die unter dem Titel „Vielleicht" [Talán] und „Wozu" [Mivégre].

[30] Radnóti, Miklós: Gewaltmarsch. Ausgewählte Gedichte. Nachdichtungen v. Markus Bieler. Budapest: Corvina Verlag, 1979, 125 S.

[31] Ungarische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts, S. 196.

[32] Radnóti. Produktion im DEFA-Studio für Dokumentarfilme der Gruppe „Effekt", 1984. Szenarium v. Günter Rücker. Regie v. Eduard Schreiber. Dramaturgie v. Richard Ritterbusch. Kamera v. Sándor Kardos. Deutsche Nachdichtungen v. Franz Fühmann und Richard Pietraß.

[33] Bräunlich, Hans: Gewaltmarsch. In: Bienchens Verwandte. Hörspiele. Berlin: Henschelverlag, 1987, S. 151–183. Ursendung des Hörspiels: 13. 10. 1985 im Radio DDR II. Regie v. Fritz Göhler.

Die Wege zum Dichter Radnóti führen allerdings für deutsche Leser in erster Linie über Franz Fühmann. Und nicht nur, weil er der erste deutsche Nachschöpfer des ungarischen Dichters war. Das einmalige ästhetische Niveau und die hohe Wirkung der Übersetzungen Fühmanns lassen sich aber allein mit der praktischen Verwendung seiner „Dreisprachentheorie" von gebender und empfangender Sprache sowie der Universalsprache der Poesie – nicht erklären. Danach sei nämlich mangels Kenntnisse der „gebenden Sprache" die produktive Zusammenarbeit des „Nachschöpfers" und des „Interlinearübersetzers" am poetischen Original die Bedingung hochwertiger Nachdichtungen.[34] Mit dem Begriff der „Universalsprache der Dichtung", die Schöpfer und Nachschöpfer miteinander verbinden soll mag der Zugang zum Original durch eminente Fremdsprachenkenntnisse vorhanden oder durch hervorragende Zusammenarbeit mit dem Interlinearübersetzer geschaffen sein – wurden aber lediglich Beziehungen von Dichtern vorausgesetzt, die ihr Handwerk, die Technik des Dichtens, verstehen und außerdem eventuell im Stande sind – dies dürfte ja auch zum Handwerk gehören – den verschiedensten künstlerischen Inspirationen mit einer künstlerisch geformten Sprache poetisch Ausdruck zu geben.

Wenn das so wäre, so müsste allerdings jeder Dichter jeden anderen gleicher Weise nachdichten können. Qualitätsunterschiede würden ausschließlich technischen Spitzfindigkeiten zu verdanken sein. Damit bliebe aber gerade das Individuelle an künstlerischen Nachdichtungsprozessen, ohne das kein schöpferischer Vorgang vorstellbar ist, ausgeklammert.

Wichtiger als die Beziehungsmöglichkeiten durch eine angenommene Universalsprache der Poesie, ja sogar die maßgebende Voraussetzung für die Qualität der poetischen Neuproduktion, ist daher vielmehr die individuelle Aufnahme- sowie An- und Enteignungsfähigkeit des fremden Produkts von einem Dichter, wodurch die Möglichkeit seiner organischen Ein- und Zuordnung in das neue Œuvre bzw. in die komplizierten Entwicklungsprozesse der individuellen Schöpfungstätigkeit des Nachdichters geschaffen werden.

Anlagen zu so einem Zugang zu Miklós Radnóti hatte bisher vor allem sein erster deutscher Nachdichter, Franz Fühmann. Er ist der einzige Deutsche, der die Friedensbotschaft des Ungarn nicht bloß verstanden, begriffen und bewundert hat. Sie war für ihn auch nicht nur Träger von authentischen poetischen Strukturen, sondern sie wurde von ihm im wahrsten Sinne des Wortes aufs Tiefste nachempfunden.

Auch Markus Bieler, der Schweizer Übersetzer eines Radnóti-Bandes, war ein Dichter. Aber bei aller Anerkennung war der von „Ehrfurcht diktierte Bei-

[34] Fühmann, Zweiundzwanzig Tage, S. 130–131.

trag"[35] von ihm, der wegen der Begegnung mit Radnótis Poesie bereit war, sich sogar im „Ungarischen zu vervollkommnen"[36], bei aller Wort- und Formtreue nie so Radnóti-getreu, wie der des Berliner Nachdichters. Fühmann war nämlich bei den Radnóti-Übersetzungen auch sich selbst treu, was eine Grundvoraussetzung für künstlerische Schöpfung ist. Für Fühmann bedeutete die Radnóti-Nachdichtung keine künstlerische Artistik, sondern poetische Selbstklärung und Selbstfindung. Bielers Radnóti ist ein fremder Dichter eines kleinen Volkes in deutscher Sprache. Durch Fühmann wurde der Ungar Radnóti auch ein deutscher und damit ein europäischer Dichter. Auch Markus Bielers Radnóti-Gedichte können natürlich zum ungarischen Dichter führen, keines von diesen ist so dürftig wie das von Endre Gáspár, und man kann dem Schweizer deshalb auch für sämtliche von Fühmann nicht übersetzten Gedichte dankbar sein. Will man beim Lesen von Nachdichtungen echte Poesie erleben bzw. von einem fremden Dichter ein authentisches Bild erhalten, so bediene man sich immer der bislang besten Nachschöpfung.

Allerdings sind Markus Bielers „Versuche" ohne Ausnahme Gedichte. Schlimmer ist es, wenn man die unpoetische Radnóti-Poesie in Hans Bräunlichs Hörspiel liest oder hört. Gewiss hat auch dieses Hörspiel in hohem Maße dazu beigetragen, dass nun viele Deutsche wissen, *wer* Radnóti war, aber sicher weiß niemand von ihnen, welch großer Dichter zugleich. Hans Bräunlich verfiel dem immer wieder praktizierten Fehler: Man stellt schulmeisterisch die beispielhaften *moralischen* Werte des jeweiligen Künstlers aus, z. B. wie konsequent, wie engagiert, wie opferbereit usw. er war. Wie er gedichtet hat, würde nur ablenken. So wird beim Dichter gerade die *Dichter*existenz ausgeklammert. Die sensationelle Biographie mit Bedrohtsein, Erschießung und Massengrab soll demnach wirken und nicht die sensationelle poetische Reflexion dieser Biographie. Aber warum nimmt man dann dazu einen Dichter? Fühmann – so behauptete Hans Bräunlich am 6. November 1985 im Haus der Ungarischen Kultur nach einer Aufführung seines *Gewaltmarsches* – sei ihm *„zu süß"* gewesen. Deshalb wählte er holprige Hexameter, willkürlich reimende und rhythmisch durcheinander laufende Nibelungenverse u. a. m. Dies tat er mit Gedichten, die bei interessierten Zuhörern in der Übersetzung von Fühmann oder Bieler bereits bekannt sein konnten, oder vielleicht gerade in Vorbereitung auf das Hörspiel gelesen wurden. *„Zu süß"* war aber für den Autor des Radnóti-Hörspiels die kathartisch wirkende gebundene poetische Form zweitausendjähriger Entwicklung menschlicher Kultur, von einem Dichter, der diese formale Gebundenheit als organischen und untrennbaren Bestandteil seiner

[35] Radnóti, Miklós: Gewaltmarsch. Ausgewählte Gedichte. Nachdichtungen v. Markus Bieler, S. 6.
[36] Ebd., Umschlagtext.

Bildungsideale der Formlosigkeit der Gewalt mit gleichem Engagement und mit der gleichen Konsequenz entgegensetzte wie seine „reine Unschuld". Der Regisseur Fritz Göhler soll laut eines *Sonntag*-Aufsatzes von 1986 u. a. folgende Gedanken vertreten haben: „Der Hörspielautor muss musikalisch sein. Dem unmusikalischen wird die Form auf ewig ein Geheimnis bleiben. Bestenfalls wird er nur zufällig den Anspruch des Hörspiels als synthetisches Kunstwerk empfinden."[37] Diesen Anspruch erfüllte Hans Bräunlich gewiss auch zufällig nicht, Geheimnis bleibt nur, weshalb *dieser* Regisseur die Unmusikalität sämtlicher Verse seines Hörspielautors gänzlich überhörte.

Franz Fühmann wusste um die eminente Funktion der formalen Gebundenheiten des reifen Radnóti. Mit Scharfblick erkannte er im fremdsprachigen Produkt diese Gebundenheit auch dort, wo sie sogar von seinen ungarischen Freunden übersehen wurde. So nahe stand ihm der ungarische Dichter. „Mein größter Stolz" – so schrieb er – „das Erkennen einer antiken, freilich variierten Form eines Radnóti-Gedichtes, das ungarische Freunde als freirhythmisch bezeichnet haben."[38] Schon in den rohen Versen des Interlinearübersetzers, nur von technisch-formalen Hinweisen begleitet, erkannte er nämlich *sein* ureigenstes geistig-künstlerisches Eigentum. *Ihm* galt die Botschaft „an spätere Zeiten", *für ihn* wurde Radnótis „Lehre bewahrt"[39], *er* war „der zarte Sproß", der an der Dichtung des Ungarn „emporranken" konnte[40]. *Er*, der Verfasser der Erzählungen des *Judenautos*,[41] der erschütternden Momentaufnahmen aus der bis dahin nie ganz bewältigt gewähnten Vergangenheit, musste auch sich selbst in den mit scharfen Konturen plötzlich aufleuchtenden Gruppenbildern im *Maifest*[42] von 1944 erkennen – in der dritten Strophe gewiss mit einer Deutlichkeit, die im *Judenauto* zwischen „Stalingrad" und „Kapitulation" auch einer Fühmann-Erzählung wert gewesen wäre:

> Jungs hocken da, eine glühende Horde,
> sie stammeln schöne, unbeholfne Worte,
> von kleinen Siegen schwillt ihr Leib; erbötig
> töten sie dann, wird einst das Töten nötig.

Der Friedensdichter Radnóti baute aber wie in seiner ganzen Dichtung auch diesmal nicht an einem Feindbild. Die verwirrten „Jungs" ein Jahr vor

[37] Bräunlich, Hans: Anfällig für Entdeckungen. Der Hörspielregisseur Fritz Göhler. In: Sonntag, 1986, Nr. 3., S. 5.

[38] Fühmann, Zweiundzwanzig Tage, S. 132–133.

[39] Radnóti, Miklós: Wie der Stier. In: Ansichtskarten, S. 20.

[40] Radnóti, Miklós: Auf den Paß eines Zeitgenossen. In: Ungarische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts, S. 193–194.

[41] Fühmann, Franz: Das Judenauto. Vierzehn Tage aus zwei Jahrzehnten. 2. Aufl. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1987, 163 S.

[42] Radnóti, Miklós: Maifest. In: Ansichtskarten, S. 73.

Kriegsende waren vorerst nur *mögliche* Mörder. Sie hatten noch eine, wenn auch vielleicht letzte, Chance, ihr Menschenformat zu bewahren. Der Glaube daran wurde bei Radnóti nie aufgegeben:

> Sie hätten noch die Chance, Mensch zu werden,
> auch in ihrem beinahe schon zerstörten
> Hirn schläft ein Rest Vernunft, zur Zukunft offen,
> würdig der Menschheit. Also lasst uns hoffen!

Radnótis „hoffen" galt Fühmann: Der aus der finsteren Gegenwart des ungarischen Dichters hervorleuchtende Zukunftsglaube sprach ganz unmittelbar auch den Verfasser des *Judenautos* an. Radnóti sandte ihm die Friedensbotschaft, die sämtliche verwirrende Alpträume, die in den sechziger Jahren aus der Vergangenheit Fühmanns noch aufstiegen, läuternd zu lösen im Stande war. Die bedrückende Vergangenheit war noch gegenwärtig. Bis dahin konnten weder die Ernüchterung in der Zeit der Gefangenschaft noch die erklärende Selbstdarstellung der ersten Erzählungen bzw. das grelle Hell-Dunkel der eigenen Gedichte aus den fünfziger Jahren die inneren Spannungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart restlos aufheben.

Noch 1973 gedenkt Fühmann in den *Zweiundzwanzig Tagen*, vor den Brücken von Budapest stehend, früherer wirrer bejahender Stellungnahmen zu ihrer Sprengung und bekennt sich somit zu ungetanen Schulden des einst Unbewussten: „Ich konnte nicht nachempfinden, ich hatte ja Budapest nie gesehen, und wenn ich es gleich gesehen hätte, ich war Faschist und schwelgte in einem „grade darum!", das ich für höchst heroisch hielt [...]"[43] Hierbei reichte die eigene Dichtung nur aus, die dunkle Ahnungs- und Beziehungslosigkeit in der Vergangenheit z. B. mittels der besonders aussagekräftigen poetischen Interpretation eines surrealistisch anmutenden Karl Hofer-Bildes *(Die schwarzen Zimmer)* aus den zwanziger Jahren[44] oder die totale Unwissenheit in den Jahren der totalen Diktatur in Deutschland mittels mancher Märchen-Gedichte (z. B. *In Frau Trudes Haus*[45]) nachempfinden zu lassen. Viele andere seiner Gedichte kontrastieren recht eintönig-schematisch Abscheu und Begeisterung – mögen sie oft auch differenzierter zum Ausdruck gekommen sein, als die Durchschnittspoesie dazu in jenen Jahren fähig war. Die Zäsur im eigenen Lebenslauf, die Umstrukturierung und Umwertung der eigenen Einstellung zur Welt und gleichzeitig zu sich selbst schien viel problematischer zu sein, als dass man ihnen mit solchen Versen hätte gerecht werden können:

[43] Fühmann, Zweiundzwanzig Tage, S. 19.
[44] Fühmann, Franz: Gedichte und Nachdichtungen. Rostock: VEB Hinstorff Verlag, 1978, S. 22–23.
[45] Ebd., S. 38.



Karl Hofer: Die schwarzen Zimmer (II. Fassung)[46]

Da ist eine Zeit geendet,
da taucht die Zukunft empor;
was alles an Menschsein verschwendet,
einmal bricht es wieder hervor,

und einmal zu Grabe getragen
wird die Unmenschlichkeit,
die den Menschen in Ketten geschlagen,
die ferne so finstere Zeit.[47]

Auch die Empfindung der Unzulänglichkeit solcher Verse mochte Fühmann dazu bewogen haben, bei einer Umschau unter tschechischen und ungarischen Dichtern nach poetischen Impulsen zu suchen, welche die vermeintlichen Reste der geistesverbildenden Vergangenheit zu bewältigen verhießen. Die Nachschöpfung ihrer Gedichte war somit von entscheidender Bedeutung auf

[46] Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 1953 erworben durch das Land Berlin, 1943, Inv. Nr. B 2, (Foto ©: Nationalgalerie, SMB / André van Linn, HUNGART © 2020).

[47] Fühmann, Franz: Auf einen alten Friedhof. In: Fühmann, Gedichte und Nachdichtungen, S. 30.

dem Wege der Suche nach einer differenzierteren künstlerischen Wahrheit, nach poetischer Klärung, Läuterung und Selbstfindung. Deshalb sind die Nachdichtungen Fühmanns nicht bloß verdeutschte fremde Gedichte, sondern auch aussagekräftige Produkte der nachschöpferischen poetischen Selbstgestaltung. Eine besondere Bedeutung kam dabei der eigenständigen künstlerischen Verarbeitung der Friedensthematik und -metaphorik von Miklós Radnóti zu, indem sie in dem deutschen Nachdichter eine Art Selbstbefreiung auslöste.

Denn die Poesie von Radnóti war nicht von Feindbildern getragen. Sie sandte aus der Vergangenheit des Grauens und der Gewalt das „schneefarbene Bewusstsein" des inneren Friedens, des sich Selbstbewahrens, den Frieden der „Unschuld", des „reinen Wortes", den keine „Angst" „berußen" konnte. Radnótis Glaube an den Frieden und die Zukunft hatte einen Sinn, nicht nur: denn „einst wird Frieden sein" – der Dichter wusste ja seit 1933, dass er zum Opfer fällt–, sondern weil dieser Glaube der unantastbare Frieden selbst war, der für die Zukunft, für die Menschen kommender Zeiten behütet und beschützt werden musste, um ihnen allen die „Chancen" zu geben, auch ihren Frieden zu finden. Nur so versteht man diesen Frieden des Miklós Radnóti – im Kanonendonner, Bombenhagel und beim Gewaltmarsch – nur hauchdünnes poetisches Gewebe, „jetzt *noch*" vorerst „säuglingsgroß"; aber dieses „noch" enthält auch die felsenfeste Überzeugung, dass dieser Frieden, nun gehütet, verborgen, einst groß wird, Besitz einer glücklichen Menschheit, wie dies mittels der Metaphorik eines *Papierschnitzels*[48] vergegenständigt wurde:

> Schlummert der Friede so sanft
> in dem Schlupfloch hoch in den Bergen.
> Säuglingsgroß ist er jetzt noch,
> und ein zahmes Reh stillt ihn täglich.
> Über die Höhle ein Netz
> spinnt die Spinne, ihn zu verbergen.

Diese Worte verdeutlichen besonders genau den innersten Gehalt der Friedenspoesie von Miklós Radnóti, die für Franz Fühmann nicht weniger bedeutete als die kathartische Befreiung von allen bedrückenden, noch vorhandenen Resten wirrer Ahnungen und dunkler Zweifel aus der Vergangenheit. Somit erfolgte zwanzig Jahre nach dem Friedensabkommen der Großmächte die läuternde poetische Befreiung des Dichters durch die Friedensbotschaft des Miklós Radnóti.

*

[48] Radnóti, [Papírszeletek], Ansichtskarten, S. 67.

Die deutsche Friedensbotschaft des Ungarn Radnóti lebte nach dem Fühmann-Band von 1967, an Wirkungsbreite und -tiefe ständig zunehmend und sich stets erneuernd, fort.

Sie ließ Fühmann nicht nur die Vergangenheit bewältigen, sondern verhalf ihm, nach Zeugnissen der *Zweiundzwanzig Tage,* auch noch zu einem differenzierten Gegenwartsverständnis. Angesichts der Eskalation des Vietnamkrieges fielen ihm z. B. *seine* Radnóti'schen Metaphern aus der *Zweiten Ekloge* und aus dem Gedicht *Ich kann nicht wissen* ein, und bei einer Reihe von Vergleichen der veränderten Zeiten und dem Ermessen der erhöhten Gefahren für die Menschheit durch den modernen Krieg zog er mit poetischen Maßstäben des ungarischen Dichters die anregenden neuen Schlussfolgerungen der neunzehnhundertsiebziger Jahre über Krieg und Frieden. Bilder der *Zweiten Ekloge* kommen in den Fühmann'schen Gedanken auf, wenn er z. B. schreibt:

> Nicht nur der Mensch geht in die Maschine, auch die Maschine geht in den Menschen über, und in dem Maße, in dem der Bombenwerfer sich mechanisiert, vermenschlicht sich der Mordapparat und wird zum leibhaftigen Gefährten. Was allerdings auch Radnóti nicht voraussehen konnte, war die neue Qualität der Automatisierung des Genocids, der Schreibtischtäter am Schreibpult [...][49]

Die aufkommenden Parallelitäten und Gegensätze zu den poetischen Bildern des *Ich kann nicht wissen* sind in der Fortsetzung noch spannungsvoller geladen:

> [...] diese Piloten und Bombenwerfer sahen wenigstens noch das Land als Messtischblatt, während die Bombardierer Vietnams nur mehr das Messtischblatt als Land sehen. Diese Umkehrung ist eine Mutation (wie bei der Habichtsstrafe: Trennung von Täter und Tat, von Verbrecher und Verbrechen). Bei Radnóti ist diese Trennung noch nicht vollzogen, darum ist sein Bombenflieger so etwas wie ein Fliegender Holländer des Luftmeers, ein technisierter Ahasver. Sein Bombenflieger schläft noch schlecht; die Mörder heute schlafen ruhig ...[50]

Und die letzte Schlussfolgerung über Krieg und Frieden, gelenkt über die Metaphern von Radnóti, enthält bereits angesichts der möglichen „Ermordung der Erde" die Problematik tagespolitischer Auseinandersetzungen und Ziele der jüngsten Gegenwart, mit der „quälenden" Frage, ob der Dichter hierzu noch etwas tun könnte: „Was Radnóti auch nicht vorhersehen konnte: die Ermordung der Erde. In Vietnam wird Erde gemordet, das Land, der Urgrund des Lebens..."

[49] Fühmann, Zweiundzwanzig Tage, S. 42.
[50] Ebd., S. 43–44.

Die Fühmann'sche Vermittlung der Friedensbotschaft von Radnóti inspiriert seither deutsch lesende Empfänger immer wieder zu individuellen und zeitgemäßen Neuinterpretationen sowie zu Neuentdeckungen im Œuvre des Ungarn. Dabei verschieben sich die Akzente in Lesart und Wirkung. Die Begegnung Fühmanns mit Radnóti vermochte gewiss einen der signifikantesten Wesenszüge der Radnóti-Lyrik zu erschließen: Durch Fühmanns individuell-schöpferischen Zugang zu dem ungarischen Dichter mit *seinen* deutschen Dichterworten konstituierte sich die Poesie eines Verfolgten und Märtyrers – eines Dichters, der wie kein anderer sein humanistisches Friedens- und Harmonieempfinden aller Unmenschlichkeit entgegensetzte, um somit die Dissonanzen der Wirklichkeit im Glauben an den Menschen, an seine Menschlichkeit und an seine Zukunft aufgehen zu lassen.

Und tatsächlich ist es die Zahl jener Gedichte, in denen der schöne Ausgleich der Gegensätze fehlt, verhältnismäßig gering. Vielleicht aber blieb Radnótis *Torso* auch deswegen ein Fragment, weil dem Dichter innerhalb der beabsichtigten allgemeineren Gegenwartscharakteristik im Jahre 1944 der läuternde Einsatz seiner so bezeichnenden thematischen Gegensätze nicht wie sonst gelingen wollte. Die metaphorische Ausgewogenheit fehlt auch in den letzten zwei kleinen Gedichten, zwei Wochen und dann eine Woche vor seiner Ermordung. In *Gewaltmarsch* und in den kurz davor und danach geschriebenen ersten beiden *Ansichtskarten* gelang es dem Dichter noch ein letztes Mal, dem Gräuel die Idylle, die Liebe und die harmonische Natur entgegenzusetzen. Am 6. Oktober 1944, einen Monat vor dem Tode, gelang ihm noch die friedliche Hirtenidylle als Antithese zum bedrohlichen Kriegserlebnis. Die Komposition der *2. Ansichtskarte*[51] ist noch voll ausgewogen. Die Metaphern sind genau berechnet strukturiert: Nicht allzu weit „flammt [...] roter Schein", näher schon rückt die Angst mit dem Bild „verstörter Bauern", während ganz in der Nähe sorgsam die Szene einer friedlichen Idylle bewahrt wird:

Neun Kilometer von hier flammt von Häusern und Schobern
ein roter Schein.
Verstörte Bauern rauchen stumm ihre Pfeife
an Wiesenrain.
Hier wird noch gekräuselt der Weiher vom Fuße der Hirtin,
die in sein Glitzern tritt
und mit dem Wasser trinkt ihre lockige Herde
ein Lämmerwölkchen mit.

[51] Ebd., Ansichtskarten, S. 90.

In den letzten beiden Ansichtskarten zersetzt sich bereits vom Tode verzerrt die metaphorische Zeichnung der blutdurchtränkten Bilder. In der *3. Ansichtskarte*[52] ist jede Harmonie schon verloren:

> Vom Maul der Ochsen tropfen Blut und Speichel,
> die Menschen urinieren alle Blut.
> In Knäueln stinkend steht die Kompanie
> und über uns der Tod heult wie ein Vieh.

Aber gerade an diese wenigen Gedichte und die darin konstituierte, von Disharmonien zersetzte oder zumindest gestörte Sichtweise knüpft die jüngere Generation deutscher Künstler an. Reinhart Heinrich wählte bereits am Anfang der siebziger Jahre folgende von Fühmann übersetzte Radnóti-Strophe aus dem *Torso*[53] zum Motto eines seiner Gedichte[54]:

> Zu einer Zeit lebt ich auf Erden,
> da der Mensch so verkommen war, dass er
> freiwillig tötete, nicht auf Befehl nur,
> und da er Irres glaubend, schäumend Irres sann,
> geschah's, dass wüster Wahn sein Leben ganz umspann.

Von diesem in die Vergangenheit gesetzten „Zu einer Zeit *lebt* ich auf Erden", mit dem Radnóti mit der lapidaren Kürze der Grabschriften dem eigenen Tode kühn ins Auge schaut, mit dem in monotoner Eintönigkeit jede Strophe anhebt, um sie jeweils mit einer Kette Schauer erregender Temporalsätze abzurunden, mit Versen voller Finsternis und stickiger Perspektivlosigkeit, bar jedes sonst immer wieder aufschimmernden Lichtstrahls, fühlte sich der damals erst siebenundzwanzigjährige Reinhart Heinrich persönlich angesprochen und ließ sich zu einem aktuellen lyrischen Bekenntnis bewegen. Somit kam es zu einer neuen Dichterbegegnung. Radnótis erschütternde Worte aus der Vergangenheit korrespondierten mit dem in den siebziger Jahren neu aufkommenden gestörten Zeitverständnis eines bereits in der Nachkriegszeit geborenen Dichters: Mit der Aufnahme der poetischen Strukturen des ungarischen Lyrikers erhärtete sich diese dissonante Gegenwartssicht. Nichts kehrt sich in dieser poetischen Radnóti-Heinrich-Korrespondenz gehaltlich um, wenn der Radnóti-Satz von Reinhart Heinrich mit den Worten „Zu dieser Zeit *leb* ich auf Erden" (Hervorhebung L. T.) vergegenwärtigt wird, wenn innerhalb der

[52] Ebd., S. 91.
[53] Ebd., [Töredék], S. 75.
[54] Heinrich, Reinhart: Zu dieser Zeit leb ich auf Erden [1973]. In: Die eigene Stimme. Lyrik der DDR. Berlin: Aufbau-Verlag, 1988, S. 337–338.

Strophenstruktur dieser Refrain die Temporalkette nun jeweils abschließt, wenn die ersten beiden Strophen, in denen der ungarische Dichter persönlich angesprochen wird, auch manche helleren Farben nachempfinden lassen. Das ganze Gedicht von Reinhart Heinrich ist nämlich erneut von Ängsten vor Kriegen und „metallnen Diktaturen" sowie von Sorgen um die Zukunft der Menschheit getragen und schließlich, jede hellere Sicht des Anfangs eliminierend, „von ungelösten Träumen hart umstellt". In seiner Grundtendenz öffnet sich Reinhart Heinrichs poetisches Gebilde der Friedenssehnsucht und den Harmonieidealen von Radnóti, wenn dies – bedingt durch die individuelle Sicht des Lyrikers, gewiss auch durch die neuen allgemein um sich greifenden Illusionsverluste der neunzehnhundertsiebziger Jahre – auch mit einer der Radnóti'schen Diktion fremden Ironie ihren poetischen Ausdruck findet:

> Da es inzwischen unserem Talente
> gelungen ist, die Kräfte zu entfalten,
> die es ermöglichen, die Kontinente
> in kleine Stücke zu zerspalten,
> da unsre Bomben schön wie Sonnen werden,
> zu dieser Zeit leb ich auf Erden.

Ein neues Verständnis der Friedensbotschaft des ungarischen Dichters drängt sich einem besonders seit dem hervorragenden deutschen Dokumentarfilm der Gruppe „Effekt" von 1984 auf,[55] der, getragen von der unvergleichlichen Radnóti-Nachdichtung von Richard Pietraß mit dem Titel *Friede, Entsetzen,*[56] grundsätzlich neue, ja man dürfte auch sagen modernere Maßstäbe für die Aufnahme Radnóti'scher Friedensstrukturen setzte.

In diesem kleinen Meisterwerk, einem Gedicht mit nur neun Versen, wurde der für die Radnóti-Lyrik so typische thematische Gegensatz gänzlich umfunktioniert. Das Gedicht entstand bereits kurz vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges. Der Dichter lässt darin die erschütternde Vorahnung kommender Entsetzen nachempfinden. Die Vision des Untergangs steigt mitten im Gedicht mit Schattenbildern künftiger Bombardements auf. Sie erscheint im letzten Augenblick des nur noch zum Scheinbaren verdünnten, nur noch von der sachlich genauen und wiederholten Zeitangabe aufgehaltenen Friedens. Die unerhörte Spannung des Gedichts kommt in der deutschen Übersetzung von Richard Pietraß besonders stark zum Ausdruck:

[55] Radnóti. Produktion im DEFA-Studio für Dokumentarfilme der Gruppe „Effekt", 1984. Szenarium v. Günter Rücker. Regie v. Eduard Schreiber. Dramaturgie v. Richard Ritterbusch. Kamera v. Sándor Kardos. Deutsche Nachdichtungen v. Franz Fühmann und Richard Pietraß.

[56] Radnóti, Miklós: Friede, Entsetzen. Übs. v. Richard Pietraß. In: Ungarische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts, S. 196.

Vors Haus trat ich hinaus, die Zeiger zeigten zehn
auf blankem Rad vorüber fuhr ein Bäcker, sang,
ein Flugzeug brummte, Sonne schien, es war grad zehn
der toten Tante dachte ich, schon zogen
zu Häupten mir, die ich geliebt und nicht mehr leben
umdüstert flog die Heerschar stummer Toter, ungesehen
ein Schatten stürzte, lag am Haus in Fetzen.
Die Stille wuchs, der Tag hielt an, es war grad zehn
die Straße überzogen Friede und Entsetzen.

In den sachlich detailliert geschilderten Frieden des Alltags der ersten beiden Verse dröhnt ein Flugzeug hinein, im sonnenhell leuchtenden Vormittag kommen Totenbilder auf, erst das der Tante, dann einer „Heerschar stummer Toter" als Vorbereitung der mit Vorahnungen schwer belasteten Symbole und Worte: „ungesehen ein Schatten stürzte, lag am Haus in Fetzen". Die wiederholte Zeit geht im Gedicht keine Sekunde voran. Würde sie weitergehen – so empfindet man es – dann könnte dies schon den Untergang bedeuten. Hinzu kommt, dass es im Gedicht kaum einen einzigen Ton gibt: erst „sang" der Bäcker, dann „brummte" ein Flugzeug und danach ist nichts weiter als Stille, Totenstille, die spannungsgeladene Stille des Friedens, des nahenden Todes, des Untergangs der Menschheit, hierbei mit der entsetzlichen Antikriegs- und Friedensmetapher des Ungarn Árpád Tóth sinnverwandt, mit seiner „nachmenschlichen Stille", die nach gegenseitiger Ausrottung der Menschheit eintreten würde. In der höchst präzisen und mit außerordentlichem Einfühlungsvermögen gestalteten Pietraß-Nachdichtung gehen „Frieden" und „Entsetzen", die ihrem ursprünglichen Inhalt nach polarisierten Begriffe, bereits völlig ineinander über: Im Frieden ist bereits das kommende Entsetzen gegenwärtig, genau wie im originalen Gedicht von Radnóti. (In der Übersetzung von Markus Bieler gibt es nichts dergleichen, da der Schlüsselvers, missverstanden, nicht Träger der Vision werden kann: „ein Schatten fiel aufs Häusermeer und meinen Schritt". – Die letzten Worte sind vermutlich Einfälle wegen des Reimzwangs.)

Kein Antikriegs- und Friedensgedicht von Miklós Radnóti konnte so eine Wirkung auf das deutsche Publikum gehabt haben, wie dieses. Es stand im Mittelpunkt des Dokumentarfilmes von Eduard Schreiber und Günter Rücker, immer wieder Teile daraus oder aber auch das ganze Gedicht zitierend. Die neun Verse von *Friede, Entsetzen* kontrastierten dabei mit deutschen Fühmann-Metaphern der Zukunft- und Friedensbekenntnisse des ungarischen Dichters, z. B. mit denen des Friedenshymnus und der Eklogen, diese wiederum mit den Versen der erschütternden *4. Ansichtskarte*. Im Hintergrund stiegen bewegte und erstarrte Bilder von Budapest und Ungarn vor und im Krieg auf, mit Straußmusik im Dreivierteltakt und sich im Flugzeugdröhnen zersetzenden

Tönen des Donauwalzers, in Bildern der Verfolgung, der Arbeitskommandos, der Trümmer und des Todes übergehend. Der Radnóti-Film ist ein Dokumentarfilm einer Zeit in einem Teil von Europa mit authentischen Versen eines seiner hervorragenden Dichter – ein Film, dessen Bilder und Verse einander gegenseitig illustrieren.

*

Dank der poetisch-nachschöpferischen Verinnerlichung und Aktivierung Radnótis durch Fühmann sowie den Neuansätzen unterschiedlichster jüngerer Künstler, neue Wege mit einem moderneren Verständnis zu Miklós Radnóti einzuschlagen, und schließlich dem zunehmenden Medieninteresse für ihn in den ausgehenden neunzehnhundertachtziger Jahren, kannte man ihn und sein Werk im Bewusstsein der deutschsprachigen Öffentlichkeit der DDR wie in seiner ungarischen Heimat, d. h. wesentlich mehr als in allen anderen fremdsprachigen Ländern Europas. Der deutsche Radnóti vermittelte somit ästhetische Werte aus der ungarischen Literatur auf einem einheitlichen hohen Niveau. Damit wurden aber sowohl für eine Fortsetzung der deutschen Radnóti-Rezeption[57] wie auch für die deutschsprachige Nachdichtung fremder Poesie überhaupt hohe Maßstäbe gesetzt.

Etwa dreißig Prozent der Radnóti-Gedichte liegen nun deutsch vor: Im Verhältnis zum Œuvre des Ungarn wenig, aber viel, wenn man bedenkt, dass diese Gedichte schließlich doch zu den bedeutendsten gehören. Dennoch steht eine weitere Erschließung des Dichters noch bevor. Denn die Zeit, in der er lebte und von der seine Lyrik durchdrungen ist, ist zwar Geschichte, doch fallen kaum bei einem Dichter der Vergangenheit aus der Sicht der europäischen Leser der Gegenwart Historizität und Aktualität dermaßen zusammen wie bei ihm: Seine Friedensbotschaft erhält nun eine allgemeinere, Zeiten überdauernde Gültigkeit, und so kann sie immer wieder zum Verständnis der eigenen Gegenwart beitragen. Denn diese Friedensbotschaft ist echte Poesie, deren Zauber man sofort verfällt; durch alle Schranken der Zeiten wird man in seine Zeit und Welt einbezogen. Mitgerissen von seinen höchst authentischen lyrischen Reflexionen, identifiziert man sich mit ihm und glaubt auch mit ihm an ein besseres und humaneres Universum.

[57] Freilich gibt es dafür seit der Erstveröffentlichung dieses Essays manche Beispiele. Ich nenne an dieser Stelle die wenige Jahre später erschienene zweisprachige Veröffentlichung „Er spricht über die Augen des Negers Tyl" aus der Zeit der frühesten avantgardistischen Anfänge von Miklós Radnóti. In: Lesebuch der ungarischen Avantgardeliteratur (1915–1930). Hg. v. P. Deréky. Budapest / Wien: Argumentum, Böhlau, 1996, S. 498–503.

BEGEGNUNGEN MIT DER DEUTSCHEN LITERATUR DER GOETHEZEIT IM KÖNIGREICH UNGARN (REZEPTIONSHISTORISCHE UND -THEORETISCHE FRAGMENTE)[1]

Von der Vielfalt der Zugänge zu literarischen Werken und Werten

Man sagt in der Natur gibt es keine zwei Blätter an den Bäumen, die einander gleich wären, und ich setze hinzu, noch weniger gibt es zwei Ansichten in der geistigen Welt, die miteinander völlig übereinstimmten.

Der Franzose Jean Jacques-Antoine Ampère schrieb 1826 über Goethes *Tasso*, er sei „ein gesteigerter Werther".[2] Laut Eckermann war Goethe darüber hocherfreut und hat den Franzosen mit überschwänglichen Worten als den einzigen gewürdigt, der ihn und sein Werk richtig verstanden habe. Man fragt sich dabei, waren davor vier Jahrzehnte hindurch die vielen Leser, Zuschauer und Kritiker dieses Goethe-Dramas in Europa alle im Irrtum? Und lauter Fehlurteile bildeten auch diejenigen, die später anderthalb Jahrhunderte lang in aller Welt – so unterschiedlich auch ihre Goethe-Lesarten und Argumente ausfallen mochten –, u. a. mit *Tasso* und der *Iphigenie* Goethes endgültigen Bruch mit Ideen, Formen und poetischen Attitüden des Sturm und Drang und gleichzeitig seine hochklassischen Anfänge belegten? Haben die Ungarn Ferenc Toldy (der erste Literaturhistoriker der Ungarn) und József Bajza (Literaturtheoretiker und erster Direktor des ungarischen Nationaltheaters) Goethe völlig missverstanden, wenn sie ihre eigene Entwicklung mit ihrer allmählichen Distanzierung von ihrer früheren Begeisterung für den deutschen Sturm und Drang sowie mit ihrer gleichzeitigen „Wendung" zu Goethes „Egmont, Tasso, und Iphigenie" charakterisierten?[3]

[1] Der ursprüngliche Text dieses Beitrags wurde an der IV. Internationalen Germanistentagung der Christlichen Universität Partium in Oradea (Großwardein, Nagyvárad) im September 2010 vorgetragen. Er entstand in der Absicht, Ergebnisse jahrzehntelanger Forschungen zur Rezeptionsgeschichte der deutschen Literatur um und nach 1800 in einem einzigen Vortrag so weit wie möglich vielseitig sehen zu lassen. Das war dieses Mal auch bei geringfügiger Erweiterung des ursprünglichen Textes nur in vorliegender fragmentarischer Form und bei Auswahl und Hervorhebungen mancher repräsentativen Fakten, Tendenzen bzw. theoretischen Schlüsse möglich. Den Zugang zu weiteren Informationen soll daher ausnahmsweise am Ende dieses Kapitels eine Liste meiner einschlägigen weiteren Beiträge erleichtern, auf die ich auch in den entsprechenden Anmerkungen zum Text kurz hinweise.

[2] Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe. In den letzten Jahren seines Lebens. Einführung und Textüberwachung v. Ernst Beutler. Zürich: Artemis-Verlag, 1948, S. 627. (= Gedenkausgabe Zürich, Bd. 24)

[3] Bajza József és Toldy Ferenc levelezése [Briefwechsel v. József Bajza u. Ferenc Toldy]. Hg. v. Oltványi, Ambrus. Budapest: Akadémiai Kiadó [Akademischer Verlag], 1969, Nr. 127, S. 207. Siehe darin vor allem den Brief von Toldy an Bajza. Pest, 1. 4. 1825.

Die verschiedenen Vorstellungen von den deutschen Dichtern und Werken der Goethezeit wurden freilich im Laufe ihrer literarischen Rezeptionsgeschichte im In- und Ausland nicht ausschließlich von den unmittelbaren Lesererlebnissen geprägt. Sie wurden kontinuierlich auch von verschiedenen Schriften über sie (in Literaturgeschichten, Kritiken etc.) beeinflusst[4]. Zum Dichterbild haben manchmal sogar belletristische Werke späterer Zeiten beigetragen. Friedrich Hölderlin, den man in aller Welt schon immer als einen Repräsentanten der deutschen Klassik und/oder der Romantik gelesen hat, erschien z. B. um 1970 in der rezeptionshistorischen Erinnerung der Europäer plötzlich als ein echter Jakobiner, nachdem das Hölderlin-Drama des Deutschschweden Peter Weiss (inspiriert u. a. von dem französischen Germanisten Pierre Berteaux[5]) auf den europäischen Bühnen in der jeweiligen Landessprache zu erleben war. [6]

Die Variationen der Dichterbilder wichen aber des Öfteren nicht nur historisch, sondern auch regional im hohen Maße voneinander ab: Unter unserem Aspekt ist es besonders auffallend, dass man Schiller in Deutschland (dank dem Erlebnis seiner schöpferischen Zusammenarbeit mit dem Weimarer Dichterfürsten von 1794 bis 1805) anderthalb Jahrhunderte hindurch mit einer undiskutablen Eindeutigkeit *der deutschen Klassik* zuordnete, in Ungarn dagegen als einen *par excellence* Romantiker erlebte, dessen Dramen, Gedichte und theoretische Schriften bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Entwicklung aller Tendenzen und Phasen *der ungarischen Romantik* – deutsch wie auch bereits ungarisch – mitbestimmt haben.[7]

[4] Die Ansichten über die Dichtern wurden in besonderem Maße auch vom jeweiligen Schulunterricht beeinflusst.

[5] Siehe dazu folgende Publikationen von P. Berteaux: 1. Hölderlin und die Französische Revolution. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969. 187 S; 2. Hölderlin und die Beziehungen der deutschen Intelligenz zum Jakobinertum. Sinn und Form Jg. 22 (1970), S. 873–912; 3. War Hölderlin Jakobiner? In: Hölderlin ohne Mythos. Hg. v. Ingrid Riedel. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1973, S. 7–17. Vgl. dazu auch L. T.: Elidegenedés és romantika. Tendenciák és távlatok a német romantika mai kutatásában [Entfremdung und Romantik. Tendenzen und Perspektiven in der gegenwärtigen Forschung der deutschen Romantik.] In: Helikon. Világirodalmi Figyelő Jg. 21 (1975) Nr. 3/4, S. 407–421.

[6] Unmittelbar nach der deutschen Uraufführung dieses Dramas (1971) wurde es z. B. ins Ungarische übersetzt (1972) und bereits 1974 im Budapester Nationaltheater ungarisch uraufgeführt.

[7] Dass das Romantische (was man auch darunter verstehen mag) an Schiller auch unter germanistischen Aspekten nicht unbedingt auszuschließen sei, belegen u. a. Goethes und Schillers Selbstzeugnisse, die Schillerrezeption im Ausland, die gehaltstypologischen Parallelen in der Lyrik Schillers und der deutschen romantischen Dichter um 1800, weiterhin z. B. der Untertitel der *Jungfrau von Orleans*, die *Tell*-Kritik von Görres u. a. m. (Siehe dazu in diesem Band die Beiträge „Romantisches und Sentimentales …“ sowie „Schillers letzte Gedichte …“)

Lesarten und Narrative des *Wilhelm Tell*

Schiller tat sich schwer mit seinem *Wilhelm Tell*, als er aus dessen – wie er schrieb – „Privatsache" die „öffentliche Sache" zu schaffen beabsichtigte.[8] Manche Interpreten behaupteten daher gerne, dass in diesem Drama nicht Tell, sondern das Volk der Held sei. Freilich war die Lesart des Schweizer Publikums eine ganz andere. Sie verehrten in Schiller sozusagen den letzten „Sänger" ihres „Tells", der ihnen mit seinem Drama ihren *Volkshelden* vor aller Welt zu ihrem maßgeschneiderten *Nationalhelden* erhob, wie dies der mächtige Schillerstein in der Zentralschweiz in unmittelbarer Nähe der Rütliwiese seit dem hundertsten Geburtstag Schillers verkündet.[9] Merkwürdiger



Schillerstein in der Zentralschweiz in unmittelbarer Nähe der Rütliwiese

8 Schiller an August Wilhelm Iffland, Weimar, den 5. Dezember 1803.
9 „Dem / Saenger Tells / F. Schiller / Die / Urkantone / 1859".

mag vielleicht sein, dass in Schillers Tell auch die Ungarn nicht nur den dramatischen Helden erlebten, sondern den Schweizern ähnlich auch *ihre* Identifikationsfigur für Freiheit, Einheit und Unabhängigkeit, nicht anders als in ihrem klassischen *Banus Bánk* von József Katona.[10] So konnte ich z. B. neulich sogar intertextuelle Beziehungen zwischen Kossuths Worten an die Nationen des Karpatenbeckens am Ende seines Donaukonföderations-Entwurfes und Szenen im *Wilhelm Tell* nachweisen.[11] Aber auch die vom Pester Kartenstecher Joseph Schneider im Jahre 1836 angefertigte und im Karpatenbecken heute noch allgemein verbreitete so genannte „magyarische Spielkarte", dieser nonverbale Beleg des ungarischen Tell-Kultes, mit lauter Szenen und Figuren des Schiller'schen Tell verkündet die enge Verbundenheit des ungarischen Volkes mit Schillers dramatischem Helden – sogar aus einer Zeit, als die Zensurbehörden schon eher bereit waren, die Aufführung der *Räuber* als die des *Wilhelm Tell* zu genehmigen. An die Werkstatt, an die Geschichte der ungarischen Wilhelm-Tell-Karte und an seinen ersten Hersteller und Verbreiter, Joseph



Die ungarische Wilhelm-Tell-Karte von Joseph Schneider

[10] Der erste Tag der friedlichen Revolution in Pest war am 15. März 1848 mit der Aufführung des ersten Aktes des klassischen Nationaldramas von József Katona im Ungarischen Nationaltheater gekrönt. (Die Bedeutung dessen wurde keineswegs beeinträchtigt dadurch, dass diese Aufführung bereits unmittelbar nach dem ersten Aufzug ins begeisterte Feiern der Erfolge des großen Tages überging.) Bezeichnenderweise erlebte das Pester Publikum wenige Wochen vor dem Einmarsch der österreichischen Truppen ebenda am 25. November 1848 die ungarische Erstaufführung des „Wilhelm Tell" und damit im Revolutionsjahr noch ein letztes Mal ein Stück Freiheit.

[11] Mehr darüber (mit den entsprechenden Kossuth-Worten in deutscher Übersetzung) siehe in diesem Beitrag S. 195.

Schneider, erinnert seit dem 29. 12. 1996[12] in Budapest eine Gedenktafel mit folgender (hier ins Deutsche übersetzter) Würdigung:

An dieser Stelle befand sich
die Werkstatt des Kartenstechers Joseph Schneider.
Hier wurde die ungarische Karte hergestellt,
anno 1836

In Erinnerung
an den Freiheitskampf des Wilhelm Tell geht sie seither
das nationale Bewusstsein der spielfreudigen Landsleute anregend
von Hand – zu Hand



Gedenktafel des Kartenstechers Joseph Schneider

Ganz im Gegenteil dazu war Ludwig Börne in entsprechender Vormärzstimmung der Meinung, dass der Autor dieses Dramas kleinbürgerlich gesinnt und sein Wilhelm Tell sogar – wie er schrieb – „ein großer Philister" gewesen sei.[13] Dagegen identifizierte sich der Ungar Sándor Petőfi – merkwürdigerweise wie Börne dem europäischen Vormärz verpflichtet – in einem Gedicht vom Ende 1846, gerade als er sich für revolutionäre Wandlungen seines Landes einzusetzen

[12] Der 29. Dezember ist in Ungarn seither „Der Tag der ungarischen Spielkarte". Mehr darüber sowie über die Geschichte der ungarischen Tell-Karte siehe in der besonders informativen Studie von Jánoska, Antal: A magyar kártya története, ikonográfiája, készítői [Geschichte, Ikonographie, Hersteller der ungarischen Spielkarte]. Aetas, Jg. 14 (1999), S. 147–165. Siehe auch Zsoldos, Benő: A játékkártya és története [Die Spielkarte und ihre Geschichte]. Budapest: Gondolat Könyvkiadó [Gondolat Buchverlag], 1980, 127 S.

[13] Börne, Ludwig: Ueber den Charakter des Wilhelm Tell in Schiller's Drama [1828]. In: Börne, Ludwig: Gesammelte Schriften, Bd. I. Dramaturgische Blätter. Erste Abteilung. Hamburg: bei Hoffmann und Campe, 1829, S. 54–63, hier S. 55.

begann, mit Schillers Wilhelm Tell, nicht anders als mit dem Tyrannenmörder Caius Cassius und dem Jakobiner Camille Desmoulins.[14]

Vollendete Werke im Spiegel endloser Werkverständnisse

Viele Wege führen im Reich der Erkenntnisse literarischer Phänomene zum adäquaten Verständnis, setzen sie ja in Zeit und Raum sowie in der individuellen Vorstellungswelt meistens grundverschiedene Ausgangspunkte, Erlebnisgrundlagen bzw. ideologische Positionen der jeweiligen Adressaten voraus. So liegen zwar die einzelnen Werke nach vollendeter Laufbahn ihrer Verfasser stets unverändert vor, aber schier unendlich ist die Zahl der Zugänge zu ihnen, wie auch die möglichen Ansichten über sie natürlich kein Ende haben, müssen diese ja im Prozess fortwährender Bildung poetischer Wertvorstellungen von jedem Zeitalter, ja sogar von jedem einzelnen Menschen immer wieder neu erworben werden.

Ohne diese Zugänge und Ansichten sind die Werke eigentlich sinn- und leblos. Jedes Werk, die vollendete Botschaft von einem Autor, lebt ja nur, wenn es, wie auch immer, seine Adressaten, die Empfänger[15] erreicht – je mehr Adressaten in Raum und Zeit, bei je mehr persönlichen, unter Umständen bildungshistorisch, soziologisch oder gar methodologisch divergenten Aspekten, umso bunter und vielfältiger wird dieses Leben.

Begegnungen von Absendern und Adressaten gibt es freilich nicht nur in einzelnen belletristischen Botschaften, sondern auch in ganzen Œuvres von Autoren, ja sogar in Werken, Tendenzen und ganzen Epochen verschiedener Nationalliteraturen, so z. B. auch in den historischen Begegnungen Ungarns mit der deutschen Kultur der Goethezeit.

*

Man kann selbstverständlich nur verstehen, was man dank seiner Begabung, seiner Erfahrungen und Erlebnisse sowie der eigenen Bildung zu begreifen fähig ist. Schon deren Vielfalt führt zum bunten Kaleidoskop unendlich vieler „Bilder" u. a. von Schillers *Wilhelm Tell* und Goethes *Faust*. Unter literaturhistorischen Aspekten mag die Prägung der „Bilder", d. h. der Lesarten, der Narrative bzw. der Interpretationen allerdings problematischer werden, wenn diese außer dem subjektiv freilich jeweils begrenzten Zugang des Interpreten zum Untersuchungsgegenstand auch verschiedenen aktuellen Interessen,

[14] Rohübersetzung: „[...] In Rom war ich Cassius, / In Helvetien Wilhelm Tell, / In Paris Camille Demoulins ... / So könnt ich auch hier noch zu etwas bringen." In: Sándor Petőfi: Halhatatlan lélek [Unsterbliche Seele]. Pest, November, 1846.

[15] D. h. die Leser, die Kritiker, die Literaturwissenschaftler sowie das Publikum im Theater bzw. die jeweilige Zuhörerschaft

Diskursen, Erwartungen bzw. Zwängen entsprechen sollen oder gar müssen, wobei das historisch entstandene Kunstwerk mehr oder weniger zum Medium werkfremder Vorstellungen und Ideen degradiert wird.[16]

Die Rezeptionsoffenheit der Ungarn für die deutsche Literatur der Goethezeit

Tendenzen und Begegnungen

1.

Das Königreich Ungarn war in seiner ganzen Geschichte weder früher noch später so offen für die produktive Aufnahme von Werten *einer fremden Kultur*, wie in diesen sieben Jahrzehnten für das unter ästhetisch-poetischen sowie literatursoziologischen Aspekten äußerst reiche und breite Angebot der deutschen Literatur der Goethezeit.

Die Voraussetzungen für zunehmende deutsch-ungarische Rezeptionsvorgänge waren damals von Anfang an besonders günstig. Die Zahl der lesekundigen und leseinteressierten Bürger nahm in keiner Zeit in dem Maße zu wie im ausgehenden 18. Jahrhundert. Mit der Pressefreiheit ab 1784 wurden die Schleusen einer breit aufgefächerten aufgeklärten Lesekultur geöffnet, und sie konnten 1794 auch mit den Anordnungen der strengsten Zensurmaßnahmen in Österreich und in Ungarn nicht wieder dicht gemacht werden. Wer im Königreich um 1800 lesen und schreiben konnte, tat dies dabei damals vor allem deutsch, waren ja seinerzeit nicht nur die Städte größtenteils deutschsprachig,[17] sondern auch ein erheblicher Teil des ungarischen Adels bediente sich eher des Deutschen als des Ungarischen.[18]

[16] Ich erlebte z. B. in den 50-er Jahren des vergangenen Jahrhunderts während meiner germanistischen Studienzeit, wie der ungarische Regisseur des *Wilhelm Tell* auf die Anfrage, warum er die Parricida-Szene aus dem Drama des deutschen Klassikers gestrichen habe, etwas indigniert behauptete, die Szene gehöre überhaupt nicht in das Drama, Schiller habe sie nur den Damen des Weimarer Hofes zuliebe geschrieben und falls man ihn (d. h. den ungarischen Regisseur) der Feigheit beschuldigen wolle, so erinnere er seine Kritiker nur an das riesige Kreuz, das im Hintergrund seiner Rütli-Szene stand. Ob solcherart komplexe Beziehungen aus der nicht einmal allzu fernen Vergangenheit zum ursprünglichen Schiller-Text heute noch jemandem verständlich seien? Heutzutage sind die vielen Anachronismen und die kontinuierlich zunehmenden werkfremden ideologischen „Zugaben" seitens der jeweiligen Interpreten gewiss verständlicher, aber unter literaturhistorischen und ästhetischen Aspekten umso mehr problematisch.

[17] Z. B. war die größte urbane Region des Königreichs mit Ofen, Pest und Altofen im Jahre 1813 bis um 80–90% deutschsprachig. Siehe dazu Schnittpunkte, Bd. 1, S. 39–45.

[18] Vgl. dazu Arndt, Ernst Moritz: Erinnerung an Ungern. Ein kleines Anhängsel. In: E. M. Arndts Reisen durch einen Theil Teutschlands, Ungarns, Italiens und Frankreichs in den Jahren 1798 und 1799. Erster Theil. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Leipzig: Heinrich Gräff, 1804, S. 294. Siehe auch Deutschsprachige Texte aus Ungarn Bd. 3, S. 241; Schnittpunkte, Bd. 1, S. 20–24.

Die Bereitschaft Ungarns für die Aufnahme der deutschen Literatur begünstigten freilich auch die festen politischen, ökonomischen und kulturellen Bindungen zu Österreich. Letzteren ist es u. a. zu verdanken, dass 1784 an der Universität in Pest der Lehrstuhl für deutsche Sprache und Literatur begründet wurde, in seiner Art eigentlich der zweite in Europa.[19]

2.

Einen ganz besonderen Beitrag für das hohe Interesse der Ungarn für Deutschland und seiner Kultur leisteten außerdem auch die tiefgreifenden Erlebnisse der angehenden jungen (vor allem protestantischen) Intellektuellen des Königreichs in den jeweils bedeutendsten Zentren der deutschen Bildung und Kultur während ihrer Studienzeit – vor 1750 in Wittenberg[20] und in Halle[21], danach in Göttingen[22] und zwischen 1788 und 1817[23] – dank vor allem den systematischen wissenschaftsorganisatorischen Bemühungen des Ministers Goethe für das rasch zunehmende Niveau an der Universität des Herzogtums Weimar-Eisenach – in Jena.[24]

Allein im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts wurden bereits 262 Studenten aus dem Königreich Ungarn und Siebenbürgen an der Universität in Jena immatrikuliert.[25] Zusammenhänge zwischen ihrem Aufenthalt im Herzogtum und den beiderseitigen außerordentlich regen deutsch-ungarischen kulturellen Wechselbeziehungen um und nach 1800 sind unverkennbar. Ich erinnere an dieser Stelle an die um 1800 rasant zunehmende Ungarnthematik in den periodischen Schriften der Region Weimar-Jena-Leipzig[26] und an die

[19] Vgl. dazu Schnittpunkte, Bd. 1, S. 20, 24, 45–46.

[20] Z. B. Melius Juhász, Péter (geb. um 1536–1572) und Rotarides, Mihály (1715–1747)

[21] Z. B. Bél, Mátyás (1684–1749)

[22] Unter vielen anderen Schwartner, Martin (1759–1823), Schedius, Johann Ludwig (1768–1847) sowie Rumy, Karl Georg (1780–1847)

[23] Wegen der aktiven Beteiligung der Studenten aus dem Königreich Ungarn an dem Wartburgfest am 18. Oktober 1817 wurde das Studium der Ungarn in Jena in den folgenden Jahren von den Ämtern der k. k. Monarchie vorübergehend nur ganz selten genehmigt.

[24] Weiteres zu diesem Thema siehe in den Beiträgen Magyar vándorok Weimarban [Reisende aus Ungarn in Weimar.] „Er war in diesem Zeitalter der König der Seelen." Goethes Begegnungen mit Reisenden aus Ungarn.

[25] Feil, Othmar: Die führende Stellung der Ungarländer in der internationalen Geistesgeschichte der Universität Jena, Forschungsbericht, Sonderdruck der wissenschaftlichen Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität, Jena, Jg. 3 (1953), H. 4/5.

[26] Vgl. dazu u. a. die im Weimarer Neuen Teutschen Merkur 1802–1808 größtenteils von Karl Georg Rumy über das Königreich Ungarn verfassten Zeitschriftenberichte auf rund 450 Seiten (siehe Schnittpunkte, Bd. 1, Kap. XI, S. 255–287) sowie zeitgenössische Monographien, wie z. B. [Glatz, Jacob:] Freymüthige Bemerkungen eines Ungars über sein Vaterland. Auf einer Reise durch einige Ungarische Provinzen. Teutschland: [Ettinger], 1799, 348 S. (Siehe Schnittpunkte, Bd. 1, S. 28 f, 34 f, 39, 120, 180, 238 f, 244 f, 260) u. Berzeviczy, Gregor von: Ungarns Industrie und Commerz. 1. Aufl. In: Neue Zeitung für Kaufleute, Fabrikanten und Manufakturisten. Hg. v. J. A. Hildt. Weimar: 1802, Nr. 19–29. 2. Aufl. gedruckt und verlegt in Weimar bey den Gebrüdern Gädicke, 1802, 141 S. (Siehe Schnittpunkte, Bd. 1, S. 34 f, 120, 247–249, 299).

gleichzeitige Verbreitung der aktuellsten Informationen über Deutschland und seine Literatur im Königreich Ungarn.

Auch die zahlreichen ungarischen Mitglieder der von Goethe in den mittneunziger Jahren mit besonderem Interesse geförderten *Societät für die gesamte Mineralogie zu Jena*[27] haben in hohem Maße zur zeitgenössischen deutsch-ungarischen Kommunikation beigetragen. Es ist zum Beispiel bekannt, dass der 1796–1798 in Jena studierende ungarndeutsche Samuel Bredetzky, Mitbegründer der Gesellschaft und Sekretär der ungarischen Sektion, von Goethe in Weimar des Öfteren empfangen wurde, gleichzeitig aber auch zu Herder und Wieland und in Jena auch zu Schiller persönliche Kontakte hatte.[28]

Goethes anerkennende Worte, die er 1820 an den vor mehreren Jahren in Jena habilitierten József Gödör, Gymnasialdirektor in Győr (Raab), rückblickend auf die vergangenen drei Jahrzehnte schrieb, beziehen sich eigentlich auf alle aus den deutschen Universitäten nach Studienabschluss heimgekehrten Ungarn: „Sowohl Sie als Ihre Landsleute wußten sich, bey dem hiesiegen Aufenthalte, die Achtung aller Guten zu gewinnen und hinterlassen den besten Nachruhm. Deswegen kann uns angenehm seyn, wenn Sie sich in der Ferne auch zu uns bekennen [...]“.[29]

3.

Von den jeweiligen deutsch-ungarischen interkulturellen Kontakten profitierten freilich die Ungarn in der Goethezeit schon wegen der Kenntnis der deutschen Sprache unvergleichbar mehr als die Deutschen. Solang die Ungarn damals die deutsche Belletristik in der originalen Sprache erlebten, waren die zeitgenössischen lyrischen Spitzenleistungen der Ungarn (u. a. von Mihály Csokonai Vitéz, Dániel Berzsenyi und später von Mihály Vörösmarty), wenn überhaupt, so lediglich in äußerst dürftigen Übersetzungen den deutschen Lesern zugänglich. Es ist auch selbstverständlich: Ihre Verfasser waren entweder der deutschen oder der ungarischen Sprache kaum mächtig und in keinem Fall waren sie deutsche Dichter, deren Nachdichtung eines ungarischen Sprachkunstwerkes auch nur annähernd hätte gerecht werden können. So konnten die vielen analytischen Besprechungen der ungarndeutschen

[27] Siehe darüber detaillierte Forschungsergebnisse in der Studie v. Szabó, János: Ungarische Studenten und Gelehrte unter Goethes Präsidentschaft. Zur Geschichte der „Societät für die gesamte Mineralogie zu Jena“. In: Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800–1850. 2. Teil: Zeitschriften und Tendenzen. Budapest: Eötvös Univ., 1987, S. 137–158. (= Budapester Beiträge zur Germanistik, Bd. 18)

[28] Nach der Jahrhundertwende machte er sich im Königreich mit seinen topographischen Beiträgen und seiner Lyrik bekannt. Siehe Schnittpunkte, Bd. 1, S. 30, 60–64 u. 192.

[29] Goethes Brief an Joseph v. Gödör, Jena, 21. Juni 1820. In: Goethes Werke. Weimarer Ausgabe, IV. Abtheilung, Bd. 33. Weimar: Bohlaus Nachfolger, 1905, Nr. 52, S. 73.

Intellektuellen über die besonderen Eigenheiten der ungarischen Sprache[30] sowie über die tatsächlich hervorragenden poetischen Qualitäten der ungarischen Lyrik[31] in den zeitgenössischen deutschen Zeitschriften bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts, ja sogar darüber hinaus, eigentlich in keinem Fall mit adäquaten deutschen Übersetzungen belegt werden.

Man bedenke dabei, dass die kritischen Worte von Robert Gragger über die sprachlich und poetisch „sehr mangelhaften" Übersetzungen der ungarischen Poesie (über diese „Zerrbilder", – wie er sich über sie äußerte – „deren Verfasser nicht einmal mit den Regeln der deutschen Grammatik vertraut" waren) ihre Aktualität sogar noch 1919 nicht verloren haben, als er in seiner öffentlichen Vorlesung über „die ungarischen Kulturwerte"[32] diese seine Kritik folgendermaßen einleitete:

> Ein in Deutschland nicht genügend geschätzter Kulturwert Ungarns ist seine Literatur. Sie ist leider nur in sehr mangelhaften Übersetzungen bekannt. Manche dieser Übersetzungen muten fast wie ungewollte Parodien an. Es gehört zu den wunderbarsten und rätselhaftesten Erscheinungen der Weltliteratur, dass z. B. die Deutschen, Franzosen, Engländer und Italiener so rasch das mächtige Genie und die Größe Petőfis erkannt haben auf Grund von Übersetzungen, die selbst der, der sie verbrochen hatte, später mit Entsetzen ansah.[33]

[30] Man lese die Worte (vermutlich von Karl Georg Rumy) im Neuen Teutschen Merkur, 1802, Heft 4, S. 269 f, zitiert in Schnittpunkte, Bd. 1, S. 280. Zu diesen spezifischen Eigenheiten gehört u. a. der rhythmische Freiraum im Ungarischen, die Hebungen und Senkungen der Verse mit betonten und unbetonten Silben *oder auch* (wie in der alten Dichtung der Griechen und Römer) mit langen und kurzen Silben zu differenzieren. Kazinczy bat z. B. Ferenc Toldy, während seines geplanten Besuchs bei Goethe einige ungarische Hexameter zu deklamieren. Freilich kam es in der kurzen halben Stunde [sogar in der Gesellschaft eines Dritten, eines deutschen Arztes] dazu nicht. Es wäre auch nicht unbedingt nötig gewesen: Goethe war ja über diese Eigenheit der ungarischen Sprache – wenn nicht durch die beiden oben genannten NTM-Aufsätzen – so von Prof. Friedrich August Wolf (Homer-Forscher in Halle) bereits seit 1795 informiert. Siehe Goethes Gespräche. Biedermannsche Ausgabe. Bd. 1, Nr. 1200. München: DTV, 1998, 1027 S., hier S. 594.

[31] Siehe u. a. in der begeisterten Würdigung der lyrischen Kunst von Mihály Csokonai Vitéz (vermutlich ebenfalls von K. G. Rumy) im Neuen Teutschen Merkur, 1803, Heft 7, S. 236 f; 1804, Heft 7, S. 171 f, zitiert in Schnittpunkte, Bd. 1, S. 285 u. S. 286.

[32] Gragger, Robert: Vortrag über die „Kulturwerte Ungarns für Deutschland", gehalten am 20. 3. 1917 im Dresdner Literaturverein. Handschrift im Gragger-Archiv: Bd. Vorträge, S. 70. In: Fachbibliothek Finnougristik an der Humboldt-Universität zu Berlin. Der Text dieses Gragger-Vortrags wurde v. Paul Kárpáti herausgegeben und kommentiert in BBH, Bd. 5, Berlin / Budapest: 1990, S. 219–242, hier S. 237 f.

[33] Ein durchschnittlich höheres Niveau erreichten die deutschen Nachdichtungen der ungarischen Lyrik eigentlich erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als deutsche Literaten mit lyrischer Begabung oder gar deutsche Dichter (wie u. a. Annemarie Bostroem, Uwe Gressmann, Stephan Hermlin, Franz Fühmann, Günther Deicke) unterstützt mit Interlinearübersetzungen und von regelmäßigen Beratungen mit Experten der ungarischen Literatur (z. B. mit Paul Karpati, der von den sechziger Jahren ein halbes Jahrhundert hindurch die deutschen Dichter betreute) eine ganze Reihe von hervorragenden deutschen Nachdichtungen aus der ungarischen

Zu Goethes Lebzeiten war das Niveau des deutschsprachigen Angebots der ungarischen Lyrik freilich noch um vieles niedriger als hundert Jahre später, als Gragger in Dresden seinen Vortrag darüber hielt. Man braucht hierzu nur die Proben im *Neuen Teutschen Merkur* von 1807[34] bzw. die ins Deutsche übersetzten Gedichte in Ferenc Toldys *Blumenlese*[35] und in seinem zweibändigen *Handbuch der ungarischen Poesie*[36] von 1828 zu lesen. Dabei geht es nicht nur darum, dass die jeweilige deutsche Version mancher ungarischen Gedichte der Goethezeit in diesen Bänden auf das Niveau der zeitgenössischen deutschen Almanach-Lyrik in der Art der Matthisson- und Bürger-Nachahmungen gesunken seien – wie dies Lajos Hatvany geistreich feststellte.[37] Leider sind nämlich die meisten dieser deutschen Übersetzungen nichts Weiteres als schlechte Gedichte in einem schlechten Deutsch geschrieben, oft sogar mit überraschenden poesiefremden Mitteln veröffentlicht. (Man vergleiche hierzu die sprachlichen Bravours mit Reimen und Rhythmen sowie die verstechnischen Einfälle und die lautmalerischen Effekte des Bacchus-Liedes von Csokonai [*Bakhushoz*, dt. *An Bacchus*] Vers für Vers mit dessen reim- und rhythmusloser deutscher „Nacherzählung", wobei an einer Stelle das seltenere ungarische Wort „tivornya" [dt. Orgie, Bacchanal, Gelage] aus welchen Gründen auch immer im deutschen Text unverändert ungarisch [!] erhalten blieb.) Goethe, dem der ungarndeutsche Herausgeber das *Handbuch* zugeschickt hatte, las darin am 10. November 1828 laut seiner Tagebuchaufzeichnungen, doch berichten diese von keinerlei Eindrücken.

Die persönliche Begegnung von Toldy (dem damals angehenden ersten bedeutenderen ungarischen Literaturhistoriker) und Goethe (ein Jahr später während der Feierlichkeiten des 80. Geburtstags) erhielt zwar bereits im zeitgenössischen literarischen Leben der Ungarn verständlicher Weise eine beachtliche symbolische Bedeutung, doch vom *Handbuch* sowie von Goethes Meinung über die ungarische Literatur gab es selbst in Toldys Briefen aus Weimar und Berlin an die ungeduldig darauf wartenden József Bajza,[38] Ferenc

Poesie (von Csokonai, Berzsenyi, Vörösmarty, Petőfi, Arany, Ady, Kosztolányi, Babits, Attila József und vielen anderen erstrangigen Dichtern) veröffentlichten. Siehe in diesem Zusammenhang auch die Kapitel über Árpád Tóth und Miklós Radnóti in diesem Band S. 219–237 und 239–265.

[34] Der Neue Teutsche Merkur, 1807, Heft 7, S. 197–199. Siehe auch Schnittpunkte, Bd. 1, S. 281 f.

[35] Blumenlese aus ungrischen Dichtern in Übersetzungen. Hg. v. Franz Toldy. Pesth u. Wien: G. Kilian u. K. Gerold, 1828. 176 S.

[36] Handbuch der ungarischen Poesie. 2 Bde. Hg. v. Franz Toldy. Pesth u. Wien: G. Kilian u. K. Gerold, 1828. LXXXVI; 349; 572 S. Das äußerst niedrige Niveau veranschaulichen u. a. die deutschen Übersetzungen der ungarischen Gedichte unter dem Titel „An Bacchus" und „Die arme Suse" v. Mihály Csokonai Vitéz.

[37] Hatvany, Lajos: Öt évtized [Fünf Jahrzehnte]. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961, S. 161.

[38] Ferenc Toldy an József Bajza, Weimar, den 5. September 1829. In: Bajza József és Toldy Ferenc levelezése [Briefwechsel v. J. Bajza u. F. Toldy]. Hg. v. Oltványi, Ambrus. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969, S. 469.

Kazinczy[39] und Mihály Vörösmarty[40] scheinbar nichts zu berichten.[41] Die resignierten Worte im Brief an Letzteren illustrieren genau das allgemeine Desinteresse für die unzulänglichen deutschen Nachdichtungen der ungarischen Lyrik:

> Auf die Frage, ob man sich für unsere Sprache interessiere, kann ich nur mit einer recht traurigen Antwort dienen. Man denkt allenthalben, dass unsere Sprache etwa die arme Tochter der slowakischen Mutter sei – und damit gibt man sich auch zufrieden. Goethe scheint sich keine Zeit genommen zu haben, das *Handbuch* durchzublättern, auch Tieck hat wenigstens während meines Aufenthaltes in Dresden die *Blumenlese* noch nicht gelesen.

Eine ganz andere Art von Begegnung war die von Goethe und dem abgedankten ungarischen Infanterie-Offizier Karl Franz von Akáts (1776–1845) am 21. Juli 1803,[42] als der Ungar im Weimarer Theater unter Goethes Leitung seine einmalige Schauspielerkarriere mit dem deutschen Künstlernamen *Franz Grüner* begann und u. a. in der Weimarer Erstaufführung der *Jungfrau von Orleans* den schwarzen Ritter und wenige Monate später in der Uraufführung des *Wilhelm Tell* die Rolle des Herrmann Geßler spielte. Ihre regelmäßige Zusammenarbeit war beiderseitig äußerst fruchtbar: Einerseits machte sich Akáts-Grüner in der deutschen Theatergeschichte der Goethezeit in Weimar, München, Wien, Darmstadt und Frankfurt am Main als klassischer Hofschauspieler und im Laufe der Jahre auch als ein außerordentlich begabter Regisseur und Theaterdirektor einen exzellenten Namen und andererseits entstanden auch Goethes heute noch beachtenswerte *Regeln für Schauspieler*[43] dank der sorgfältig durchdachten theoretischen Thesen und praktischen Übungen während der leitenden Zusammenarbeit mit seinen Schauspielerkandidaten, unter ihnen vor allem mit dem Ungarn Franz Grüner und dem deutschen Pius Alexander Wolff in der zweiten Jahreshälfte von 1803.

[39] Ferenc Toldy an Ferenc Kazinczy, Berlin, den 8. 12 1829. In: Kazinczy Ferenz levelezése [Briefwechsel v. F. K.] Bd. 21, Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1911, S. 157–161.

[40] Ferenc Toldy an Mihály Vörösmarty, Berlin, den 12. 11.1829.

[41] Über Toldys Besuch bei Goethe siehe mehr in Tarnói, László: „Er war in diesem Zeitalter der König der Seelen." Goethes Begegnungen mit Reisenden aus Ungarn. Budapester Rundschau, Jg. 16, Nr. 35 (30. 8. 1982), S. 10.

[42] Thienemann, Theodor: Goethes ungarischer Schüler. In: Ungarische Rundschau, 1916, Jg. 4, H. 3 u. 4, S. 814–847, hier S. 832.

[43] Goethe, Johann Wolfgang: Regeln für Schauspieler. 1803. In: Goethe: Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur Literatur. Bd. 1, Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1970, S. 82–110. (= Goethe: Berliner Ausgabe, Bd. 17)

Weimar,
Sonnabend, den 17ten März 1804.
Zum Erstenmale:
Wilhelm Tell.
Schauspiel in fünf Aufzügen, von Schiller.

Hermann Geßler, kaiserlicher Landvogt in Schwitz und Uri.		Grüner.
Werner, Freiherr von Attinghausen, Bannerherr.		Graff.
Ulrich von Rudenz, sein Neffe.		Oels.
Werner Stauffacher,	Landleute aus Schwitz.	Becker.
Itel Reding,		Wolff.
Walther Fürst,	aus Uri.	Malcolmi.
Wilhelm Tell,		Haide.
Ruodi, der Fischer,		Ehlers.
Rösselmann, der Pfarrer,		Genast.
Werni, der Jäger,		Benda.
Kuoni, der Hirte,		Wolff.
Seppi, Hirtenknabe,		Brand.
Jenny, Fischerknabe,		Brand.
Arnold vom Melchthal,	aus Unterwalden.	Cordemann.
Konrad Baumgarten,		Grimmer.
Struth von Winkelried,		Unzelmann.
Meier von Sarnen,		Brand.
Gertrud, Stauffachers Gattin,		Teller.
Hedwig, Tells Gattin, Fürsts Tochter,		Becker.
Bertha von Bruneck, eine reiche Erbin,		Maas.
Armgart,	Bäuerinnen.	Silie.
Mechthild,		Beck.
Elsbeth,		Baranius.
Hildegard		Ehlers.
Walther,	Tells Knaben.	Corona Becker.
Wilhelm,		Sophie Teller.
Rudolph der Harras, Geßlers Stallmeister.		Zimmermann.
Frieshardt,	Waffenknechte.	Eilenstein.
Leuthold,		Benda.
Johannes Parricida, Herzog von Oesterreich.		Unzelmann.

Stüssi der Flurschütz und Petermann der Sigrist.
Frohnvogt. Meister Steinmetz, Gesellen und Handlanger.
Der Stier von Uri und ein Reichsbote.
Oeffentlicher Ausrufer. Barmherzige Brüder.
Geßlerische und Landenbergische Reuter.
Viele Landleute, Weiber und Kinder aus den Waldstätten.

Balkon		3 Kopfstück.
Parket		2 1/2 Kopfstück.
Parterre		2 Kopfstück.
Gallerie		1 Kopfstück.

Abonnement suspendu.

Anfang um halb 6 Uhr.

Theaterzettel der Uraufführung des Wilhelm Tell am 17. März 1804 in Weimar mit dem Ungarn „Grüner" (eigentlich Ferenc Akáts) in der Rolle des Landvogts H. Geßler

4.

Die eigentliche, d. h. die in die Entwicklung der anderen Literatur eingreifende Rezeption kann aber nur entstehen, wenn der Rezipient durch die historisch und kulturgeschichtlich bedingten Voraussetzungen und durch die daraus folgenden eigenständigen kulturellen Entwicklungstendenzen für die Rezeption offen ist. Wenn also die These behauptet wird, dass die Schriftsteller des Ungarischen Königreichs in einem erhöhten Maße in der Lage waren, Werke von deutschen Verfassern in der originalen Sprache zu lesen und den Zugang zu ihnen zu finden, müssen auch die Fragen gestellt werden, inwieweit das deutsche Literaturangebot den allgemeinen Interessen der Leser in Ungarn und dem jeweils beabsichtigten kulturellen Aufstieg des Landes gerecht werden konnte, und was die Details betrifft, was und in welchem Maße dementsprechend in den Jahrzehnten von 1780 bis 1850 aus den zahlreichen Tendenzen der deutschen Literatur der Goethezeit aufgenommen wurde.

Die Begegnung mit dem vielfältigen deutschen Angebot der Goethezeit fiel in Ungarn in eine Zeit des außerordentlich schnellen Aufstiegs seiner Literatur, als der kulturelle Anschluss an das Niveau der europäischen Literaturen zum unmittelbaren Ziel erklärt wurde. So war man im geistigen Leben plötzlich europaoffener denn je. Alles wurde entlehnt, was in den verschiedenen Entwicklungsphasen den jeweiligen Tendenzen angemessen schien und die Kultur und Literatur zu fördern versprach. Das an und für sich Fremde wurde dabei mit bewundernswertem Einfallsreichtum adaptiert und für Ungarn heimisch gemacht. In der literaturhistorisch relativ kurzen Zeit wurden auf diese Weise beträchtliche Rückstände im Vergleich zu westeuropäischen Entwicklungen wettgemacht. Die Sprache wurde erneuert. Der Übersetzung ausländischer Werke und der Entlehnung fremder poetischer Strukturen wurde dabei eine ähnliche Bedeutung beigemessen wie in Deutschland im Jahrhundert des Martin Opitz und der deutschen Sprachgesellschaften. Gleichzeitig wandten sich die Ungarn den Ideen der Aufklärung zu, übten sich im Lehrgedicht und im Rokokostil, verkündeten Ideen der vollkommenen Klassizität, erprobten aber auch die Biegsamkeit der Sprache in verdünnten sentimentalen Liedern und suchten die Wege zu ihrer Folklore. In unmittelbarem Anschluss daran entwickelten sich typologische Merkmale der nationalen Romantik mit der Beschwörung der Heldentaten aus der ungarischen Vergangenheit – in den zwanziger Jahren in groß angelegten Epen, in den dreißiger Jahren vorwiegend in der Art der Manier der schwäbischen Romantik.

So entstanden in Ungarn wegen der verhältnismäßig schnellen Fortschritte mit einer Selbstverständlichkeit vielfältige Verflechtungen solcher in Deutschland einander eher widersprechenden, zum Teil sogar einander ausschließenden Tendenzen, wie Aufklärung und Romantik, elitärer Klassizismus und bis zur Trivialität alles überströmender Spätsentimentalismus, Klassik und Romantik, sowie unter politisch-weltanschaulichen Aspekten z. B. der engagierte Einsatz für patriotische bzw. nationale Interessen und/oder andererseits die Vertretung von weltoffenen, weltbürgerlichen, sich der Sache der ganzen Menschheit zugewandten Stellungnahmen.

Für den Spezialfall des Rezipienten war es in den sieben Jahrzehnten typisch, dass die *aufgeklärten Ideen* eines weltoffenen Universalismus und *das nationale Engagement* für das ungarische Vaterland bei allen möglichen stilhistorischen Akzentverschiebungen einander nie ausschlossen. In der deutschen Geistesgeschichte machten sich dagegen diesbezüglich um 1800 herum eher ein *Nacheinander,* und von den zwanziger Jahren an vor allem ein divergierendes *Nebeneinander* dieser ideologisch motivierten politischen Positionen bemerkbar.

Man könnte die ganze geistige Epoche des Königreichs mit den in Ungarn heute noch allgemein bekannten Worten des 1835 sich vom Reformlandtag

verabschiedenden Ferenc Kölcsey[44] etikettieren: „Unsere Devise hieß *Vaterland und Fortschritt*.“ [45] Hat ja Csokonai[46] bereits 1793 und 1795, als er sich seinen aufgeklärten Ansichten entsprechend für die Fortschritte der ganzen *Menschheit* begeisterte, die *Nation* mit den Worten *„Ungar! Die Morgenstunde bricht an!“* angesprochen, so verpflichteten sich alle unseren Dichter sechs Jahrzehnte hindurch bis einschließlich Sándor Petőfi[47] mit einer imponierenden simultanen Denkweise gleichzeitig der *Aufklärung* und *den nationalen Interessen* des Landes. Dass dabei die deutschsprachigen Ungarn, deren Bedeutung bis um 1820 außerordentlich groß war, keinerlei Ausnahme machten, bewies nicht nur Johann Ludwig Schedius (1768-1847) in seinen theoretischen Abhandlungen, in denen er sich „für die wissenschaftliche Cultur *unsers Vaterlandes*“ einsetzte[48] und nach dem „der sein *Vaterland* liebt“, „die angenehmste Pflicht“ sein musste, „das *Fortschreiten* der Wissenschaften und die Aufnahme der Wahrheit“ zu befördern,[49] sondern auch die Lyrik des Carl Anton von Gruber (1760-1840)[50] oder Worte, wie sie Samuel Bredetzky (1772-1812) 1802 niederschrieb[51] und dabei einen an Ferenc Kölcseys Worte in seinem Vermächtnis von 1837 an den Neffen[52] erinnert.

5.

Allerdings war das Angebot, das von deutscher Seite um 1800 (im so genannten „großen Jahrzehnt“) der rezeptionsoffenen Nachfrage in Ungarn zuströmte, um das Vielfache größer als dies später im germanistischen Kanon für jene Zeit festgehalten wurde. Es umfasste ja (außer der später literaturhistorisch repräsentativ gewordenen Literatur) auch poetische Werke, wie man ihnen in den Almanachen, den vielen Modeblättern der „eleganten Welt“, in den

[44] Kölcsey, Ferenc (1790–1838): Dichter des 1823 geschriebenen und seither unveränderten Textes der ungarischen Nationalhymne. Ins Deutsche übers. v. Annemarie Bostroem. In: Ungarische Dichtung aus fünf Jahrhunderten. Budapest / Berlin: Corvina-Verlag u. Aufbau-Verlag, 1970, S. 48–50.

[45] Siehe dazu Schnittpunkte, Bd. 1, Kap. IV/4, S. 104–105, besonders Anm. Nr. 24.

[46] Csokonai Vitéz, Mihály (1773–1805)

[47] Petőfi, Sándor (1823–1849)

[48] Schedius, Johann Ludwig: Vorbericht. In: Literärischer Anzeiger. [Wöchentliche] Beylage zu Nr. 1. [des Neuen Couriers oder] der Pester [PosAmts-]Zeitung. Hg. v. J. L. Sch. Redigiert v. Andreas Friedrich Halitzky. Pest: Matthias Trattner 1798, Nr. 1, S. 9. Siehe auch Deutschsprachige Texte aus Ungarn, Bd. 3, S. 20.

[49] Ebd., S. 9 f. Siehe auch Deutschsprachige Texte aus Ungarn, Bd. 3, S. 21 f.

[50] Siehe Schnittpunkte, Bd. 1, Kap. III/1, III/3 u. IV, S. 56–58, 64–71 u. 95–113; Deutschsprachige Texte aus Ungarn, Bd. 1, S. 117–146.

[51] „Eine gebildete Seele muß die ganze Welt, vorzüglich aber das Vaterland interessiren. Dieses Interesse erzeugt Anhänglichkeit und Liebe, welche die Mutter des schönen Patriotismus ist, einer Tugend, die unsern Verstand und unser Herz veredelt, und die sich schlechterdings nicht mit Egoismus, diesem Zerstöhrer des allgemeinen Wohls, verträgt.“ In: Bredetzky, Sanuel: Vorrede. In: Topographisches Taschenbuch für Ungern. [1. Aufl.] Ödenburg: Anton Sieß, 1802. Siehe auch Deutschsprachige Texte aus Ungarn, Bd. 3, S. 87; Schnittpunkte, Bd. 1, S. 30.

[52] Parainesis Kölcsey Kálmánhoz [Mahnworte an Kálmán Kölcsey].

verschiedenen Unterhaltungsstücken und Singspielen sowie in einem endlosen Angebot auf fliegenden Blättern begegnete. Deren diverse Tendenzen reichten von den im zeitgenössischen geistigen Leben bereits längst anachronistisch gewordenen und bereits seit einem halben Jahrhundert kontinuierlich tradierten aufgeklärt lehrhaften und/oder witzigen und verspielten Texten und ihren vielfach variierten Nachahmungen bis zu der in urbanen Leserkreisen damals für höchst modern empfundenen sentimentalen Dichtung.

Selbstverständlich konnten sich auch die Dichter des Königreichs um und nach 1800 deren starke Wirkung nicht erwehren. Sie wollten es ja auch nicht. Es war damals wie heute auch schwierig im jeweils gegenwärtigen Angebot der Kultur zwischen wahrem Wert und leerem Modekitsch bzw. bereits billig gewordener Gebrauchtware Grenzen zu ziehen. Und tatsächlich glänzten damals in dieser unvorstellbaren Menge von Liedern auch manche wahren Perlen bravouröser poetischer Leistungen. So zollten die Ungarn um und nach 1800 mit besonderer Vorliebe der deutschen Empfindsamkeit, wie unter ihnen z. B. Dániel Berzsenyi und der junge Ferenc Kölcsey, aber nicht minder den deutschen Rokoko-Scherzen, wie etwa Mihály Csokonai Vitéz oder Mihály Fazekas, wobei ihre deutschen Muster nach meinen Recherchen wesentlich breiter sein dürften, als dies in manchen hungarologischen Arbeiten lediglich mit den Schweizern Matthisson und Salis-Seewis vorausgesetzt wird, stand ja den Ungarn das enorme lyrische Angebot von der Schweiz bis zur Nord- und Ostsee des Matthias Claudius und des Theobul Kosegarten zur Verfügung – sowie aller Almanache, Modeblätter und Flugschriften jener Zeit meistens ohne Verfassernamen.

Dass dabei manche sentimentalen und Rokoko-Varianten der jeweiligen – oft Jahrzehnte lang strapazierten – deutschen Almanach- oder Flugblatt-Quellen mit den ungarischen Adaptationen mehr oder weniger an poetischem Niveau gewannen, dürfte einerseits der besonderen poetischen Begabung der genannten ungarischen Dichter zu verdanken sein, andererseits aber auch damit zusammenhängen, dass die entlehnten, bereits zu poetischen Schemata gesunkenen lyrischen Strukturen aus der deutschen Literatur *allein durch ihre Erscheinung in einer anderen, in der ungarischen Sprache, meistens auch durch ihre erste Erprobung darin* gleichzeitig auch die für jedes Kunstwerk unerlässliche Originalität nachempfinden ließen.

Man braucht dazu nur die in der ungarischen Poesie bis dahin unbekannte, wendig verspielte Eleganz in Mihály Fazekas' Gedicht *A grófnévá lett kertészleány* (Die zur Gräfin gewordene Gärtnermagd) mit den abgedroschenen deutschen Vorlagen auf fliegenden Blättern mit dem Versanfang *Sollt ich eine Gräfin seyn* zu vergleichen[53] oder die vielen burschikos-saloppen Flugblattlied-

[53] Siehe dazu Tarnói, László: Parallelen, Kontakte, Kontraste. [Kap. 8/1: Flugblattliedvarianten der unbekannten deutschen Quelle einer Nachdichtung von Mihály Fazekas.] Budapest: ELTE, 1998, S. 267–278.

Varianten zum anonymen *Ich und mein Fläschchen*[54] und Csokonais urwüchsig-volkstümliches, derb-witziges und keckes *Szerelemdal a csikóbőrös kulacshoz* (Liebeslied an die mit Fohlenfell bezogene Feldflasche) und das 1758 entstandene Original der beiden von Ewald von Kleist[55] einander gegenüberzustellen. Es besteht kein Zweifel, die ungarischen Rezipienten leisteten mit ihren Adaptationen beides Mal ein höheres poetisches Niveau als die Verfasser ihrer deutschen Vorlagen.[56]

Dichter und Dichtungen

1.

Die produktive Begegnung der Ungarn mit den Goethe- und Schillerwerken nahm bereits im Josephinischen Jahrzehnt ihren Anfang. Dank der außerordentlichen Persönlichkeit der ungarischen Literaturgeschichte, Ferenc Kazinczy (1759–1831), und seiner nachhaltigen Wirkung auf die Entwicklung der ungarischen Literatur entstand in Ungarn bereits recht früh und für die Dauer von mehr als einem halben Jahrhundert ein höchst anspruchsvolles und seinem Inhalt nach eindeutig klassizistisch orientiertes Goethebild.[57] Dieses hatte aber gar nichts mit einem atemberaubenden zeitlosen *Memento* leblos erstarrter antikisierender Standbilder gemein. Es war auch nicht von jener späten Tendenz des Klassizismus geprägt, die um und nach 1800 manchen Dichtern in Deutschland Fluchtwege aus der unbegreifbar gewordenen Gegenwart in eine verklärte Vergangenheit öffneten. Kazinczy schuf für seine Landsleute ein Goethebild, welches die Winckelmann'schen Prinzipien von der Schönheit mit dem Anspruch auf zukunftszugewandte Bildung und ununterbrochenen Aufstieg verband und Perspektiven für jede Erneuerung der Sprache, Literatur und Kultur guthieß, wobei freilich auch ihm aufgeklärte Utopien, wie sie in Deutschland bis etwa 1790 gängig waren, vorschwebten.

Man kann sich allerdings die Frage stellen, welchem von den vielen „Goethes" zwischen Sturm und Drang und Spätklassik wurde sein Goethebild gerecht bzw. mit welcher der unzähligen zeitgenössischen und späteren Goethe-Interpretationen korrespondierte es? Natürlich veränderten sich auch die

[54] Siehe dazu ebd. [Kap. 3.4.2. Müßiggang und Tugend], S. 61–65.

[55] Kleist, Ewald Christian von: Liebeslied an die Weinflasche. In: E. Ch. v. Kleist: Ihn foltert Schwermut, weil er lebt. Berlin: Buchverlag der Morgen 1982. S. 95 f. (= Märkischer Dichtergarten)

[56] Tarnói, László: Parallelen, Kontakte, Kontraste, [Kap. 6/2/2: Ungarndeutsche und ungarische Parallelen: Die Offenheit für die deutschen Modetrends in der Lyrik], S. 222–226.

[57] Siehe darüber vor allem die umfangreichen und deutsch veröffentlichten Forschungsergebnisse von István Fried unter dem Titel „Goethe und Kazinczy. Einige Fragen der ungarischen Goethe-Rezeption". In: Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800–1850. 1. Teil.: Deutsche und ungarische Dichter. Hg. v. Tarnói, László: Budapest: 1987, S. 47–90. Vgl. dazu auch Szauder, József: Kazinczys Klassizismus. In: Studien zur Geschichte der deutsch-ungarischen Beziehungen. Hg. v. L. Magon, G. Steiner, W. Steinitz, M. Szabolcsi u. Gy. M. Vajda. Berlin: Akademie-Verlag, 1969, S. 141–147.

Konturen der Kazinczy'schen Goethebilder, die er sich bereits seit den ausgehenden siebziger Jahren schuf. Aber persönlicher Geschmack und Bildungswille und die glückliche Übereinstimmung seiner individuellen Ansprüche und Ziele mit den bildungshistorischen Bedürfnissen seiner Landsleute fokussierten Kazinczys Interesse allmählich, bis nach 1800, auf einen Goethe zwischen der Prosafassung und der vollendeten *Iphigenie* – die Zeit etwas breiter gefasst eventuell sogar auf die zwei Jahrzehnte währende Entstehungsgeschichte des *Wilhelm-Meister*-Romans. Kazinczy kannte den Sturm-und-Drang-Dichter, er übersetzte sogar eine ganze Reihe von ihm, und produktive Beziehungen entstanden auch zum Verfasser der *Wahlverwandtschaften* und von *Dichtung und Wahrheit*. Identifizieren konnte er sich aber weder mit den *ad absurdum* potenzierten Freiheitsansprüchen des Stürmers und Drängers noch mit den Grundformen jener hoch- und spätklassischen Positionen, welche bereits eine distanzierte Haltung gegen tagespolitische Aktualitäten voraussetzten und in der poetischen Praxis folgerichtig die höchstmöglichen Abstraktionen und Verallgemeinerungen anstrebten. Trotz des produktiven Umgangs mit diesen Werken homogenisierte Kazinczys Goethebild vor allem jenen Goethe, der sich in seiner Dichtung zwischen 1775 und 1786 von dem Sturm und Drang entfernte bzw. der seine erste achtbändige Werkausgabe (1788–1790) vorbereitete. Es ist jener Goethe, der dabei die Umarbeitung der früheren Werke bereits nach den neuen ästhetischen und ethischen Normen vornahm, wo jenes Klassische, das die *Iphigenie* ausstrahlte, seinerzeit als das *erstaunlich Moderne*[58] galt, und das den Aufstieg durch die ästhetisch-moralische Bildung des Charakters einem jeden, also – im Sinne der aufgeklärten Utopie – der ganzen Gemeinschaft versprach. Kazinczys literarische Wertvorstellungen waren mit denen des 1788 aus Italien zurückgekehrten Frühklassikers auf das Engste verbunden: Zum Beispiel distanzierte sich Goethe nach seiner Ankunft in Weimar mit entschiedenem Widerwillen von Schillers *Räubern*.[59] Beachtlicher Weise fühlte sich aber auch Kazinczy – ohne diese kritische Stelle in Goethes Werk gelesen zu haben, bei aller Anerkennung der übrigen Schillerdramen nur von den *„teuflischen Räubern"* angewidert.[60] Man dürfte sich aber auch manche anderen Parallelen überlegen: Es ist bekannt, dass unter den dramatischen Umarbeitungsversuchen für die erste Werkausgabe allein *Faust* ein Fragment blieb. Ob dem Verfasser damals bereits bewusst war, dass das Thema wesentlich mehr in sich hatte, als was mit den bis um 1790 errungenen frühklassischen Ansichten zu vollbringen war? Und wenn

[58] Siehe dazu Schillers Brief an Körner, Weimar, den 21. Januar 1802. In: Schillers Briefe in zwei Bänden. Bd. 2, Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1968, S. 278 (= Bibliothek deutscher Klassiker, BdK)

[59] Goethe: Erste Bekanntschaft mit Schiller (1794). In: Berliner Ausgabe, Bd. 16, S. 402.

[60] Kazinczy, Ferenc an Frau Miklós Kazinczy, Széphalom, den 18. Februar 1809. In: Kazinczy, Ferenc: Levelezése [Briefwechsel]. Hg. v. Váczi, János in 22 Bänden. Bd. 6, Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1895. Nr. 1423, S. 238.

dies mit hoher Wahrscheinlichkeit angenommen werden kann, so widerspricht dem gewiss nicht, dass auch der auf den Frühklassiker konzentrierende Ungar im Grunde genommen zu Goethes *Faust* zeit seines Lebens kein adäquates produktives Verhältnis entwickeln konnte.

Andererseits durfte auch Kazinczys individuelle Lesart und Auswahl des Strum-und-Drang-Œuvre von Goethe die Wege zu der für die ungarische Literatur so bedeutenden Rezeption seiner frühklassischen Werke keineswegs gehindert haben.[61] Man beachte dabei, dass Kazinczy von Goethes Dramendichtung aus jener Zeit u. a. *Clavigo* und *Stella* ins Ungarische übersetzt hatte und nicht *Götz von Berlichingen*.

Mit dem Goethe-Maßstab der „ganz ruhigen Größe in griechischer Grazie“[62] – wie Kazinczy diesen verstand – wurde selbstverständlich äußerst viel von einer angehenden Literatur und ihren Schriftstellern verlangt. Kazinczy vertrat nämlich nach der Begegnung mit der *Iphigenie* mit einer Art kategorischen Imperativs, „dass unter den Produkten der schönen Kunst *durchaus nicht schön* ist, was *nicht durchaus schön* ist“,[63] und mit den folgenden seither immer wieder zitierten Worten an den damals zwanzigjährigen Sándor Bölöni Farkas ermahnte er eigentlich alle seine Zeitgenossen in Ungarn, sich mit dem Vorbild Goethe von der trivialen Unterhaltungsliteratur zu trennen: „Wer Kotzebue mit Freude gelesen hat, ist für immer verloren. Mach dich mit Goethe vertraut und mit Goethe, und wieder mit Goethe. Mein Abgott ist er in allem [...]. Anderen glaube mit Vorbehalt. Goethe, in dem eine griechische Seele wohnt, glaube blindlings [...]“[64] Von der Warte seines Goethe'schen Klassizismus wetterte er auch gegen die alles überflutende Mode des Sentimentalismus, dabei auch Schiller nicht schonend: „Es schauerte mich, als Gregor Berzeviczy den Apfel der Schönheit Kosegarten reichte. Mein Schriftsteller [unter den Deutschen, L. T.] ist Goethe und nach ihm, allerdings weit hinter ihm [stehen, L. T.] Schiller und Matthisson.“[65]

Trotz der autoritären Wirkung von Kazinczy wies das Goethebild aber in Ungarn bereits um 1800 manche erheblichen Abweichungen von dem des ungarischen Klassizisten auf. Im Laufe der Entwicklung veränderten sich und

[61] Schon in Goethes Sturm-und-Drang-Jahren wurden ja von Viktor Hehn über Herrmann Hettner und Emil Staiger bis zum neuen „Goethe-Handbuch“ eine ganze Reihe von Anzeichen bzw. viele poetische Textstellen, ja sogar manche Werke der zumindest möglichen klassischen Überwindung der Genie-Phase nachgewiesen.

[62] Kazinczy, Ferenc an Frau Miklós Kazinczy, Széphalom, den 18. Februar 1809. In: Kazinczy, Ferenc: Levelezése [Briefwechsel]. Bd. 6, Nr. 1423, S. 238. (= Deutschsprachige Texte aus Ungarn Bd. 3, S. 338.)

[63] Kazinczy, Ferenc an István Sárközy, Ér-Semlye, den 20. Dezember 1805. In: Kazinczy, Ferenc: Levelezése [Briefwechsel]. Bd. 3, Budapest: MTA, 1892, Nr. 845, S. 484.

[64] Kazinczy, Ferenc an Sándor Bölöni Farkas, Széphalom, den 22. Oktober 1815. In: Kazinczy, Levelezése [Briefwechsel]. Bd. 13, Budapest: MTA, 1903, Nr. 3024, S. 241.

[65] Kazinczy, Ferenc an den Grafen József Dessewffy, Széphalom, den 17. Januar 1811. In: Kazinczy, Ferenc: Levelezése [Briefwechsel]. Bd. 8, Budapest: MTA, 1898, Nr. 1912, S. 280.

divergierten nämlich die rezeptionshistorischen Interessen in Ungarn äußerst schnell. Der jeweiligen Dominanz der verschiedenen Entwicklungstendenzen und weltanschaulichen Positionen entsprechend änderte sich selbstverständlich auch der Stellenwert des direkten und indirekten Einflusses der jeweiligen Muster. Besetzte zwar Goethe vor und nach 1800 im literarischen Rezeptionsgefüge Ungarns recht starke Positionen, so blieb aber auch die trivialpoetische Orientierung auf dem deutschen Literaturmarkt unerschüttert und gleichzeitig begann auch Schillers Wirkung in immer breiteren Kreisen zuzunehmen.

Kazinczy machte natürlich mit seinem Goethe-Maßstab auch auf die kommenden Generationen einen tiefen Eindruck, aber nach 1820 war das *poetische* Goethe-Werk an sich in der ungarischen Poesiegeschichte bis zur Jahrhundertmitte nie wieder so tief verankert. Gewiss hat man manche Gedichte von ihm ins Ungarische übersetzt und auch Goethes *Faust* wirkte in mancher Hinsicht auf Vörösmartys *Csongor und Tünde*,[66] wie dies von István Fried nachgewiesen wurde.[67] Umso schlimmer fiel Petőfis Faust- und Goethe-Kritik im Jahre 1847 aus.[68]

Goethes nachhaltige Rezeption erschöpfte sich nach Kazinczy bis um die Jahrhundertmitte vor allem in theoretischen Bezugnahmen auf seine Aussagen und Werke. Bajzas und Toldys Abwendung von der früheren romantisch mo-

[66] Dieses aussagekräftige, sprachlich-stilistisch virtuose Märchendrama des bedeutendsten ungarischen Romantikers in der Goethezeit gehört bis zur Gegenwart zu den beliebtesten ungarischen Dramen auf den ungarischen Bühnen. Laut kritischer Ausgabe von 1989 (Vörösmarty, Mihály: Összes művei [Sämtliche Werke]. Bd. 9, Budapest: Akadémiai Kiadó S. 882) war es von 1904 bis 1989 in zwei ungarischen Übersetzungen und sieben Ausgaben zugänglich, allerdings war den Herausgebern die poetisch hervorragende deutsche Nachdichtung dieses Dramas von Franz Fühmann [von 1984?] noch nicht bekannt. Sie konnte damals auch nur noch mit folgenden Angaben als Manuskript gelesen werden: Mihály Vörösmarty: Csongor und Tünde. Ein romantisches Märchenspiel. Nachdichtung von Franz Fühmann. Nach einer Übersetzung von Paul Karpati. Berlin: Henschelverlag, [1984?], 110 S. Ob dieser Text seither gedruckt worden sei, ist mir bis dato unbekannt.

[67] Fried, István: „Es irrt der Mensch, solang er strebt ..." Abschnitt einer Analyse des Csongor und Tünde. In: Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn. 1800–1850. 2. Teil. Zeitschriften und Tendenzen. Hg. v. Tarnói, László: S. 7–33. (= Budapester Beiträge zur Germanistik, 1987, Bd. 18)

[68] In Petőfis neuntem Reisebrief an Frigyes Kerényi vom 6. 7. 1847 sind z. B. die folgenden Worte zu lesen: „[...] Ich hatte Goethes Faust in der Tasche. Was tun? – schrie ich bei mir auf, fluchen oder in Ohnmacht fallen? Du weißt es mein Freund, und solltest du es nicht wissen, so wisse es, dass ich Goethe nicht mag, dass ich ihn nicht leide, dass ich ihn verabscheue, dass er mich anekelt wie Meerrettich mit Sahne. Der Kopf dieses Menschen war Diamant ... sein Herz aber Kieselstein ... ja nicht einmal das, gibt doch der Kieselstein Funken. Goethes Herz war Lehm, nichts weiter als ganz gemeiner Lehm; es war feuchter Lehm, als er seinen blöden Werther schrieb, danach trockener, harter Lehm. Ich mag so einen Gesellen nicht. In meinen Augen gilt ein jeder Mensch so viel, als sein Herz wert ist ... Ein flammendes Herz, ein flammendes Herz! oder das kalte Grab! [...] Goethe ist einer der größten Deutschen, Goethe ist ein Riese, aber eine riesenhafte Statue." In: Petőfi Sándor: Összes prózai művei és levelezése [Sämtliche Prosawerke u. Korrespondenz]. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974, S. 296. (Übers. v. L. T.)

tivierten Sturm-und-Drang-Begeisterung ihrer Anfänge wurde z. B. des Öfteren mit dem Interesse für die *Iphigenie* und den *Tasso* nachgewiesen.[69] Ähnliche Beispiele gibt es in allen Kreisen der Kazinczy-Jünger kontinuierlich. Dass Kazinczy sich der Grenzen der Goethe-Rezeption im Jahre 1811 wohl bewusst war, kommt in seiner Korrespondenz deutlich zum Ausdruck: „Ich habe bisher *kaum einen Menschen* getroffen, der darin [d. h., dass Goethe an der Spitze aller Dichter steht, L. T.] mit mir einig wäre, aber Deutschland, und hierzulande Schedius und P. Szemere halten sich dazu."[70]

2.

Johann Ludwig Schedius, ungarndeutscher Professor für Ästhetik an der Pester Universität, hielt sich aber wenige Jahre später gewiss nicht mehr dazu. Sein Aufsatz mit dem Titel *Die Wissenschaft des Schönen*[71] im ersten *Aurora*-Band von 1822 – an sich eine Art theoretisches Programm der angehenden ungarischen Romantiker[72] – summierte bereits ausschließlich Schillers Ansichten aus den neunziger Jahren und überhaupt keine von Goethe.[73] Auch Gedichte waren in diesem „Prolog" der ungarischen Romantik ihrem Gehalt nach eindeutig den Schiller'schen Ideen verpflichtet,[74] und József Bajza, führender Theoretiker der romantischen Trias[75] informierte den Freund Toldy wenige Jahre später, dass für seine theoretische Bildung die eingehenden Kenntnisse der ästhetischen Briefe von Schiller unentbehrlich gewesen seien, mit den folgenden Worten:

> Ich konnte nach zweimaligem Durcharbeiten der Abhandlung Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* noch nicht bis zu deren Tiefe gelangen. Und doch hätte ich es mir gewünscht, denn darin sind wie in irgendeiner Vorratskammer sämtliche ästhetischen, politischen und lebensphilosophischen Prinzipien

69 Bajza József és Toldy Ferenc levelezése [Briefwechsel v. Bajza, József u. Toldy, Ferenc], Nr. 127. S. 207.

70 Mit männlich-jovialer und ironischer Geste setzte er noch Folgendes hinzu: „Unsere ‚Weibchen' [sic!] mögen Schiller und nicht Goethe, weil sie *das Gigantische* und nicht *das wahre Schöne* zu schätzen wissen." Kazinczy, Ferenc an den Grafen József Dessewffy, Széphalom, den 17. Januar 1811. In: Kazinczy, Ferenc: Levelezése [Briefwechsel]. Bd. 8, Budapest: MTA, 1898, Nr. 1912, S. 280. (Hervorhebungen L. T.).

71 Johann Ludwig Schedius: A Szépség Tudománya [Die Wissenschaft des Schönen]. In: Aurora. Bd. 1, 1822, S. 313–320.

72 Ähnlicher Weise setzt die deutsche Literaturgeschichtsschreibung den Anfang der deutschen Romantik mit der Herausgabe des ersten Athenäum-Heftes von 1798 fest.

73 Den Nachweis unmittelbarer Beziehungen dieser Studie zu Schillers Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen" siehe in Tarnói, László: „… er war [auch] unser", S. 212.

74 Siehe darin u. a. Gedichte v. János Kis und Aloyz Primóczi Szent-Miklósy.

75 Mihály Vörösmarty (1800–1855), József Bajza (1804–1858) und Ferenc Toldy [ursprünglich Franz Schedel] (1805–1875).

Schillers gespeichert. Sie bis zu den Wurzeln kennen zu lernen ist aller Anstrengungen wert.[76]

Sicher gibt es zwischen den Vertretern der deutschen jüngeren so genannten volkstümlich-nationalen Romantik und den ungarischen Romantikern eine ganze Reihe von intertextuellen Parallelen und dabei auch von direkten genetischen Beziehungen. Diese sind aber von wesentlich geringerer Bedeutung als die zwischen der ungarischen Romantik und Friedrich Schiller. Merkwürdiger Weise findet auch Kölcsey zu seinen Studien zum Thema *Nationale Traditionen* mehr an direkten Beziehungen zu Theorien des aufgeklärten Herder als zu denen der Herausgeber der *Wunderhorn*-Bände, wobei die tendenztypologischen Parallelen zu den letzteren offensichtlich vorhanden waren.

Innerhalb der sieben Jahrzehnte langen Orientierung an den Ergebnissen der deutschen Literatur der Goethezeit blieb in der so intensiven Rezeptionsgeschichte der Ungarn auch die lautstarke deutsche Frühromantik ganz und gar auf der Strecke. Zu den äußerst wenigen Ausnahmen gehören manche typologischen Parallelen, so vor allem zwischen Novalis' 1799 entstandener, aber erst 1826 erschienener Programmschrift *Die Christenheit oder Europa* und u. a. Ferenc Kölcseys Studien nach dem ersten sogenannten Reformlandtag (1825–1827).[77]

Freilich wurde die deutsche Frühromantik auch unter den Lesern des zeitgenössischen deutschen Sprachraums kaum zur Kenntnis genommen. Die Chancen für ihre Aufnahme in Ungarn waren notwendiger Weise noch geringer. „Wer ist Novalis" – fragte bereits Kazinczy und setzte hinzu, „mit Mystikern ... bin ich nicht Freund"[78] und die „Aesthetiker der neuern Schule" lehnte er 1805 mit den Worten ab: „Nur möchte ich wissen, was die Kunst bey uns durch diese Schönschwätzern [!] gewinnt. Lessing, Winckelmann und Göthe waren nicht Schönschwätzer und ich verstehe sie."[79]

Im Jahre 1830 entsetzte sich auch der siebzehnjährige László Szalay u. a. über Novalis und die Brüder Schlegel in seinen Bemerkungen mit den Worten

[76] Bajza an Toldy. Szűcsi, den 13. 6. 1829. In: Bajza József és Toldy Ferenc levelezése [Briefwechsel v. Bajza, József u. Toldy, Ferenc], Nr. 25, S. 463. (Übersetzung L. T.)

[77] Siehe darüber ausführlicher Tarnói, László: Verfremdungsmotive in der ungarischen Romantik und ihre Beziehungen zur deutschen Poesie der Jahrhundertwende. In: Parallelen, Kontakte, Kontraste, S. 213–217; Deutsche und ungarische Romantik. Probleme einer vergleichenden Forschung. In: Impulse. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1981, S. 193–213. (= Impulse, Bd. 3)

[78] Zitiert in: Lajos Némedi: Über die Anfänge der Goethe-Rezeption in Ungarn 1776–1831. In: Germanistisches Jahrbuch DDR-UVR, Budapest: Deutschlektorat beim Kultur- und Informationszentrum der DDR, 1983, S. 117.

[79] Zitiert in István Fried: Goethe und Kazinczy. (Einige Fragen der Goethe-Rezeption). In: Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800–1850. Erster Teil. Deutsche und ungarische Dichter. Hg. v. Tarnói, László: S. 55. (= Budapester Beiträge zur Germanistik, 1987, Bd. 17)

„[...] wehe uns, wenn diese Ideen bei uns einnisten [!]“[80] Dem Zugang zu den Werken wie auch zu deren Verfassern in Jena und später in Wien stand in Ungarn eigentlich nichts im Wege. Umso mehr dem geistigen Angebot der Frühromantik: Denn in einem Land, in dessen sieben Jahrzehnte langen Geistesgeschichte die Ideen vom Fortschritt und Vaterland und besonders deren simultanes Sowohl-Alsauch von so großer Bedeutung waren, konnten kaum Interessen entstehen für etwas, das in dieser Beziehung hauptsächlich das strickt verneinende Weder-Noch zu artikulieren hatte. Vor allem dieser Tatsache ist es zu verdanken, dass die Ungarn (deutsch- oder ungarischsprachig) im ganzen Zeitraum vor 1850 nicht nur für die frühromantischen Verfremdungs-Attitüden rezeptionstaub blieben, sondern auch für die Zerrbilder in der Märchen- und Novellendichtung des E. T. A. Hoffmann. Für letzteren konnte ich bisher aus jener Zeit einen einzigen begeisterten Leser im Königreich verbuchen, den jungen István Széchenyi.

3.

Zwischen den großen historischen Epen des Romantikers Mihály Vörösmarty in den zwanziger Jahren und der angehenden reifen Lyrik des Sándor Petőfi um 1845 entstand in Ungarn vorübergehend besonderes Interesse für kurze historische balladeske Gedichte und damit die Rezeptionsoffenheit für Ludwig Uhland und die schwäbische Romantik. Der ungarndeutsche Deutschlehrer Tobias Gottfried Schröer[81] hat bereits in seinem 1830 veröffentlichten kleinen Lehrbuch der deutschen Literatur,[82] d. h. ganz am Anfang der Uhland-Mode im Königreich von den deutschen Romantikern in erster Linie Ludwig Uhland und Justinus Kerner der deutschsprachigen Jugend in Ungarn empfohlen. Das Interesse für ihre Werke (außer den Gedichten auch für die theoretischen Schriften von Uhland) wurde in jenen Jahren schließlich so stark, dass sich ihrer für anderthalb Jahrzehnte kein ungarischer Schriftsteller entziehen konnte,[83] mit den Worten von Karl Maria Kertbeny „eine Weile hindurch wimmelte es auf dem ungrischen Parnaß von Königssöhnen, Edelfräulein und

[80] Szalay László: Észrevételek a Muzárion III. és IV. kötetéről [Bemerkungen zu den Bänden 3 und 4 der Zeitschrift Muzárion]. Pest, 1830, S. 18. Szalays Studie wurde 1833 auch in der Zeitschrift Muzárion veröffentlicht: Muzárion N. F. 1833, Bd. 1, H. 1, S. 54–98.

[81] Tobias Gottfried Schröer (1791–1850) war der Vater des ungarndeutschen Germanisten Karl Julius Schröer (1825–1900), der um die Jahrhundertmitte zwei Jahre lang den Lehrstuhl für deutsche Sprache und Literatur der Pester Universität leitete.

[82] Tobias Gottfried Schröer: Kurze Geschichte der deutschen Poesie und Prosa. Ein Leitfaden zu Vorlesungen und zum Privatunterricht. Preßburg: Verlag bei Joseph Landes, 1830, 57 S.

[83] Vgl. dazu meinen Konferenzbeitrag „Die Uhland-Rezeption in Ungarn“ an der Lenau-Tagung in Esslingen im Herbst 1977. In: Lenau-Almanach 1976–1978. Wien: 1978, S. 47–58. In Ungarn erschien der umgearbeitete Text in: Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800–1850. 1. Teil: Deutsche und ungarische Dichter. Budapest: ELTE, 1987, S. 209–226. (= Budapester Beiträge zur Germanistik, Bd. 17)

Sängerknaben."[84] Der Lieder, Balladen und Romanzen Uhlands nahmen sich erstrangige Dichter der Zeit an, so u. a. József Bajza, János Erdélyi und Frigyes Kerényi, um sie ins Ungarische zu übertragen. Die Themen seiner Werke wurden adaptiert, die von ihm bevorzugten Genres weit und breit nachgeahmt. Einer der erfolgreichsten Poeten dieser Jahre, János Garay, von dem Kertbeny mit vollem Recht sagte, dass in ihm der „Einfluß der Uhlandschen Romantik ... am deutlichsten und nachhaltigsten zum Vorschein kam" und dass er „das Timbre des Troubadourwesens in der Idee wie die Nibelungenstrophe in der Form vollständig einbürgerte,"[85] wollte und konnte sich bis zum Auftreten Sándor Petőfis von Uhlands starkem Einfluss nicht befreien. Die schwäbische Romantik hat somit die Entwicklung der ungarischen Poesie in die Richtung der nationalen Volkstümlichkeit von Sándor Petőfi und János Arany in hohem Maße mitbestimmt. Trotzdem blieb die Uhland-Mode in der Rezeptionsgeschichte der deutschen Literatur in Ungarn vor 1850 nur eine Episode.

Dem ähnlich reduzierte sich auch die Orientierung an Goethe bis 1850 in erster Linie auf die Jahrzehnte um 1800, vor allem wie er mit seinen Schriften in der achtbändigen ersten Werkausgabe von 1790 in der Öffentlichkeit präsent war und von Ferenc Kazinczy interpretiert wurde, mit dem Unterschied, dass dank den Schülern Kazinczys Goethe auch in den Jahren des ungarischen Vormärz, zwar ohne die frühere rezeptionshistorische Produktivität, aus dem geistigen Leben der Ungarn nie gänzlich ausgeklammert blieb. Aber die kontinuierliche Vertiefung in dem mächtigen Œuvre (vom „kleinsten" Detail[86] bis zu dem „Hauptgeschäft", dem vollständigen *Faust*)[87] und die allmähliche Verbreitung der Kenntnisse darüber sowie deren seither ununterbrochene Wirkung

[84] Kertbeny, Karl Maria: Dichtungen von Johann Garay. Aus dem Ungrischen übersetzt durch Kertbeny. [Einleitende Worte]. Pest, 1854. XXVIII; 112 S., hier S. XIII f.

[85] Ebd. Weiteres über János Garay (1812–1853), siehe u. a. Pornay, Gyula: Garay János költészetének forrásai [Die Quellen der Dichtung v. J. G.]. Budapest: Verfasser [Privatdruck], 1933, 118 S.

[86] Ich denke dabei an das kleine poetische ‚Wunder' „Über allen Gipfeln ...", dessen ungarische Nachdichtungsgeschichte erst ab 1862 mit der Übersetzung von Andor Sponer in einer Budapester Damenzeitung (*Nővilág*) [Frauenwelt] begann, wie darüber 1982 Károly Újvári berichtete und in seiner Studie noch 28 weitere Nachdichtungen des „Nachtliedes" (darunter 26 bereits aus dem 20. Jahrhundert) mitteilte. (K. U.: Wandrers Nachtlied in der ungarischen Literatur. In: Goethe-Studien. Zum 150. Todestag des Dichters. Hg. v. Mádl, Antal u. Tarnói, László: Budapest: 1962, S. 321–358. = [BBG 9]). Siehe darüber auch den Beitrag über Árpád Tóth, in diesem Band S. 219–237. An dieser Stelle ergänze ich diese Liste mit einem (allerdings recht anfänglichen) weiteren Versuch, chronologisch mit dem zweiten aus dem 19. Jahrhundert, von Dániel Erődi: „Minden ormon / Nyugalom van / Szellő se súg / A lombokban / Az erdőben elhallgatott / A madár / Nemsokára, várj csak te is / Nyugszol már." In: D. E.: Idegen Dalok [Fremde Lieder]. Esztergom: Horák Ny., 1875, S. 15.

[87] Man denke dabei an seine außerordentlich starke Wirkung auf das bedeutendste Drama der ungarischen Literatur, „Die Tragödie des Menschen" von Imre Madách (entstanden 1859/1860) sowie an die ersten ungarischen Nachdichtungen des „Faust", seines ersten Teiles von Lajos Dóczi (1873), des zweiten von Antal Váradi (1887) und an die Faust-Studien des ungarischen Akademikers Gusztáv Heinrich.

nahmen in Ungarn erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts ihren Anfang. Nach den bewegten Jahren des Vormärz, des Freiheitskrieges der Ungarn von 1848/1849 und der katastrophalen Niederlage folgte, wie sich dazu der ungarische Germanist József Turóczi-Trostler äußerte,

> [...] schließlich als Atempause eine Situation der relativen Ruhe, des Rückblicks und Sich-Sammelns, wie für eine Rezeption des reifen Goethe nicht hätte günstiger gedacht werden können. [...] Man legt [...] gerade in dieser Zeit den Grund zu einem Goethekult, der an Solidität und Folgerichtigkeit alles bisherige in den Schatten stellt [...] Seit der Jahrhundertmitte [...] mündet das elementarste wie zufälligste Goetheerlebnis in den lebendigen Strom lückenloser Kontinuität. [...] Da ist vor allem die neue Mittelschule deutsch-österreichischen Ursprungs [...], die einer bildungsfrohen bürgerlichen Mittelschicht deutsche Klassik jetzt zum ersten Male als lebendiges Element ins Geäder strömen lässt. Ungarische Germanisten – M. Riedl,[88] G. Heinrich[89] in Budapest, H. Meltzl[90] in Klausenburg – bauen diese Ansätze wissenschaftlich aus und prägen Generationen von Lehrern die Andacht zu Weimar ein.[91]

4.

Friedrich Schiller wurde dagegen von den mittachtziger Jahren des 18. Jahrhunderts bis 1848 kontinuierlicher Mitgestalter aller Entwicklungstendenzen der ungarischen Literaturgeschichte.

Es gibt auch keinen anderen deutschen Schriftsteller im 18. Jahrhundert, dessen Werke unter den Lesern und Theaterbesuchern des ungarischen Königreichs in einer so kurzen Zeit nach deren Entstehung bekannt, verbreitet und gleichzeitig in einem so hohen Maße anerkannt worden wären, als die von Friedrich Schiller. Die kulturhistorische Bedeutung dieser überraschend schnellen „Ankunft" Schillers in Ungarn kann man mit jedem Recht für eine rezeptionshistorische Ausnahme halten, wenn man bedenkt, dass die Zeit der Landesgrenzen überschreitenden interkulturellen Rezeptionsvorgänge in Zentraleuropa im Laufe des 18. Jahrhunderts im Durchschnitt von vorerst rund 50 Jahren um 1800 lediglich auf 20-30 Jahre zurückging.

[88] Riedl, Szende (1831–1873), ungarischer Germanist, von 1864 bis 1873 Leiter des Lehrstuhls für deutsche Sprache und Literatur an der Pester Universität. (Das M. vor seinem Familiennamen im Text bezieht sich auf den Taufnamen „Mansvetus", dem Ursprung nach „mansuetus", das heißt u. a. „mild". Der ung. Personenname „Szende" wurde vermutlich der Wortbedeutung entsprechend gebildet.)

[89] Heinrich, Gusztáv (1845–1922), laut R. Gragger „der Vater der ungarischen Germanistik" (siehe in diesem Band S. 173–207), von 1875 bis 1911 als Nachfolger v. Sz. Riedl Leiter des Lehrstuhls für deutsche Sprache und Literatur an der (seit 1873 bereits) Budapester Universität.

[90] Meltzl, Hugo (1848–1908), ab 1872 Leiter des Lehrstuhls für Germanistik an der Universität in Kolozsvár (dt. Klausenburg, heute: Cluj-Napoca)

[91] Turóczi-Trostler, József: Goethe und die neuere ungarische Literatur. Budapest: [s.n.], 1932, 20 S. Zitate hier, S. 7–9.

Schillers erste vier Dramen aus den achtziger Jahren wurden dagegen bereits zwischen 1784 und 1790 im Königreich aufgeführt (d. h. 1–3 Jahre nach ihrer Entstehung), *Die Räuber* in Kolozsvár (Klausenburg, heute Cluj-Napoca) 1794 sogar ungarisch. Der Name des Lyrikers stand im germanistischen Studienprogramm von Prof. Friedrich Halitzky an der Universität in Pest schon im Mai 1792 unter den – wie es da hieß – „Dichtern ersten Ranges" neben Lessing, Klopstock und Wieland.[92] (Merkwürdigerweise war hier Goethe nicht genannt.) Die Balladen *Der Gang nach dem Eisenhammer* und *Der Ring des Polykrates* erschienen sogar 1798 in der ungarischen Nachdichtung von János Kis,[93] also nur ein einziges Jahr nach ihrer Entstehung und Erstveröffentlichung in Schillers *Musenalmanach für das Jahr 1798*.

Gleichzeitig war auch Schillers Breitenwirkung von beachtlichem Umfang. Die ungarischen *Räuber*, bis zur Jahrhundertmitte viermal übersetzt und auf den ungarischen Wanderbühnen und in Provinzstädten sowie im 1837 eröffneten Nationaltheater in Pest unzählige Mal aufgeführt, ernteten mehr Beifall als die ungarischen Stücke. Die Zahl der Übersetzungen seiner Gedichte konkurrierte in den zwanziger Jahren in den Jahrgängen der *Aurora*, dem Organ der ungarischen Romantik, mit denen der ungarischen Dichter wie Vörösmarty, Bajza und Kölcsey. Neben 12 Schiller-Nachdichtungen in der *Aurora* gibt es nur 6 andere Übertragungen ausländischer Dichter. In den Jahrgängen der konservativeren literarischen Zeitschrift *Koszorú* (1828–1841) sind 20 Schiller-Nachdichtungen zu lesen, daneben 11 Gedichte von Goethe, 4 von Herder, und 1–2 Gedichte von Matthisson, Hölty, Kind, Wieland usw. Noch wesentlicher ist aber, dass Schiller bis 1848/49 im ungarischen literarischen Bewusstsein kontinuierlich tief verankert war, als ob er zur ungarischen Kulturtradition gehört hätte, selbst in den eigenständigen ungarischen Schöpfungen nachweisbar, sowohl in theoretischen Abhandlungen als auch in poetischen Werken.[94]

Es ist merkwürdig, nicht nur der sich an der klassischen Literatur orientierende János Kis und der Horaz'sche Oden dichtende Dániel Berzsenyi, wie auch Jahrzehnte später der volkstümlich-nationale Vormärzdichter der Ungarn, Sándor Petőfi, sondern auch alle anderen Dichter in Ungarn, die mit oder außer ihnen mehr oder weniger für Romantiker gehalten werden können, suchten und fanden vor 1850 in Schillers Werk, in seinen Gedichten, Dramen

[92] Halitzky, Andreas Friedrich: Antrittsrede bey Eröffnung des Lehrstuhls der Deutschen Sprache und Litteratur. Gehalten den 14. May 1792. Lehrer der Deutschen Sprache und Litteratur an der Königl. Ungarischen Universität zu Pesth. Gedruckt mit Königl. Universitätsschriften. Siehe auch Schnittpunkte, Bd. 1, S. 24.

[93] Siehe die zweisprachige Bibliographie *Schiller Magyarországon* [Schiller in Ungarn]. Bibliographie. Zusammengestellt v. Albert, Gábor, D. Szemző, Piroska u. Vizkelety, András. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 1959, S. 84 u. 90.

[94] Die analytische Besprechung der Schiller'schen Wirkung auf die Entwicklung der ungarischen Lyrik von János Kis über Dániel Berzsenyi, und Ferenc Kölcsey bis Sándor Petőfi siehe in Tarnói, László: Schiller in ungarischer Sicht, S. 114–123.

und theoretischen Abhandlungen mehr als ein halbes Jahrhundert lang jeweils eminente poetische Anregungen sowie entscheidende Argumente zur Rechtfertigung ihrer jeweiligen Vorhaben.

Die rund sechs Jahrzehnte lang kontinuierlich währende besondere Rezeptionsoffenheit der Ungarn für Schiller bzw. seine außerordentliche Beliebtheit im Königreich belegen u. a. auch sein herausragender Berufungs- und Zitatenindex wie auch die Tatsache, dass sein Name z. B. in zeitgenössischen Aufzählungen deutscher Schriftsteller in Briefen, Aufsätzen, Rezensionen, ja sogar belletristischen Werken ungarischer bzw. ungarndeutscher Autoren merkwürdiger Weise der Chronologie, der alphabetischen Reihenfolge und vor allem der späteren Wertorientierung widersprechend fast ohne Ausnahme *vor* Goethes Namen steht, falls letzterer überhaupt genannt wird.[95]

Schillers poetische Werke wirkten besonders stark und nachhaltig auch auf die zwei vermutlich bekanntesten Ungarn des 19. Jahrhunderts, auf István Széchenyi und Lajos Kossuth. In Széchenyis Tagebüchern[96] und Kossuths politischen Reden, Briefen und verschiedenen Textentwürfen[97] begegnet man immer wieder Schiller'schen Worten, Ideen und Zitaten, in denen Kossuths fast immer sogar ohne jede Berufung auf die bewunderte Quelle. In jenen Jahren war dies auch nicht unbedingt nötig, waren ja damals auch die Adressaten im Königreich lauter „Schiller-Experten". Ein Beispiel dafür sind die leidenschaftlichen Worte an die „ungarischen, slawischen und rumänischen Brüder" am Ende des Kossuth-Projekts über die „Donau-Konföderation" der Nationen des Donautales:[98]

> In Gottes Namen bitte ich die *ungarischen, slawischen* und *rumänischen* Brüder, sie mögen die Vergangenheit vergessen, einander die Hand reichen, wie ein Mann aufstehen und für die gemeinsame *Freiheit* kämpfen – alle für einen und einer für alle – nach dem alten, von den Schweizern gegebenen Beispiel. Ich bitte sie in Gottes Namen, sie sollen den Entwurf annehmen, der keine Konzession ist, sondern eine gegenseitige und freie Verbindung. *Jede Nation* an der unteren Donau könnte, selbst wenn es ihr gelänge, ihre jetzt zu anderen Staaten gehörenden Stammver-

[95] Siehe dazu meine Notizen unter dem Titel Friedrich Schiller aus ungarischer Sicht. In: Miteinander. Bd. 5, Stuttgart: Ungarisches Kulturinstitut, 2005, S. 126 f. sowie unter dem Titel Friedrich Schiller „a miénk [is] volt". In: Filológiai Közlöny. Schiller olvasatok [Schiller Lesarten]. Budapest: 2010, Jg. 65, Nr. 2, S. 164. [Dt. umgearbeitet in „... er war [auch] unser." Ungarns Friedrich Schiller. In: Im Schatten eines anderen? Schiller heute. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010, S. 205 f.

[96] Vgl. dazu in: Friedrich Schiller „a miénk [is] volt", S. 165. [Dt. umgearbeitet in: „... er war [auch] unser." Ungarns Friedrich Schiller, S. 206 f.

[97] Turóczi-Trostler, József: Zur Wirkungsgeschichte Schillers in Ungarn. In: Schiller Magyarországon [Schiller in Ungarn], S. 45–48.

[98] Gragger, Robert Prof. Dr.: Die Donau-Konföderation. Ludwig Kossuths Plan zur Lösung des Donau-Staaten-Problems. Berlin: Verlag von Hans Robert Engelmann, 1919, 24 S. Mehr darüber siehe S. 191–200 in diesem Band.

wandten zu vereinigen, höchstens einen Staat zweiten Ranges bilden, dessen *Unabhängigkeit in ewiger Gefahr stünde und der notwendigerweise fremden Einflüssen unterworfen wäre.* Wenn aber die *Ungarn, Südslawen* und *Rumänen* diesen Plan aufnehmen, werden sie ein großer, machtvoller Staat mit 30 Millionen Einwohnern sein, der in der Wagschale [!] Europas großes Gewicht haben wird.

Einigkeit, Eintracht, Brüderlichkeit zwischen *Ungarn, Slawen* und *Rumänen*. Das ist mein heißester Wunsch, mein aufrichtigster Rat. [...][99]

In dem „Beispiel der Schweizer", dem latenten Hinweis auf deren Dreierbund und ganz besonders im Ausklang des Textes sind Attitüden der Rütli-Szene[100] und Worte des sterbenden Attinghausen an Stauffacher (aus Schwyz), Walter Fürst (aus Uri) und Melchtal (aus Unterwalden)[101] sowie ebenda die positive Reflexion darauf von Ulrich von Rudenz (dem adligen Schweizer)[102] gewiss nicht zu verkennen. Nach Kossuths politisch aktuellem Konföderationskonzept von 1862[103] ging es dabei wörtlich eindeutig um die „Freiheit" und die „Unabhängigkeit" „jeder Nation an der unteren Donau" nicht anders, als um die der Alpenländer im Schillerdrama, mit anderen Worten um einen „Bund" der Nationen und nicht um eine alle tradierten Eigenheiten einebnende „Vereinigung" der Staaten.[104]

Bereits zwei bis drei Jahrzehnte vor der Veröffentlichung des ersten *Aurora*-Bandes von 1822 war man im Königreich mit auffallend vielen ungarischen Schiller-Nachdichtungen und -Adaptationen sowie deutschsprachigen und ungarischen Nachahmungen sowohl den trivialempfindsamen wie auch den klassizistischen Interessen der Leser nachgekommen. Kazinczy selbst nannte den in Jena studierten Freund János Kis „den ungarischen Schiller" und in den Anmerkungen der kritischen Ausgabe der Lyrik von Dániel Berzsenyi[105] stößt man ebenfalls nicht ohne Grund immer wieder auf Schillers Namen. Aber auch in den romantischen Jahrzehnten war er der weitaus meist übersetzte deutsche Dichter, obwohl es damals noch kaum einen lesekundigen Ungarn

[99] Ebd., S. 10 f. (Hervorhebungen L. T.) Lajos Kossuth unterschrieb diese Worte während seines Turiner Exils am 1. Mai 1862.

[100] Wilhelm Tell, 2. Aufzug, 2. Szene

[101] Siehe seine Rede mit dem Ausklang „Drum haltet fest zusammen – fest und ewig – / Kein Ort der Freiheit sei dem andern fremd – / [...] der Bund zum Bunde rasch versammle – / Seid einig – einig – einig", Wilhelm Tell, 4. Aufzug, 2. Szene.

[102] Vgl. dazu ebd. u. a. folgende Worte von Rudenz: „Ihr /Sollt meine Brust, ich will die eure schützen / So sind wir einer durch den andern stark" mit dem von Gragger deutsch veröffentlichten Kossuth-Text „alle für einen und einer für alle."

[103] Genauso wie auch in Graggers aktuellem deutschsprachigem Angebot desselben von 1919.

[104] Siehe darüber ausführlicher S. 194.

[105] Berzsenyi, Dániel: Költői művei [Poetische Werke]. Hg. v. Merényi, Oszkár. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979, 923 S.

SCHILLER FRIDRIK'

VERSEI.

KIADTA
MAGYARÚL
SOPRONI FIDLER FERENCZ.

KOLOZSVÁRTT
TILSCH ÉS FIA TULAJDONA.
1836.

52

AZ ÖRÖMHEZ.

Öröm, mennyország' szikrája,
Élyseum' leánya!
Mindenség' élesztő bája,
Édennek maradványa!
Szent körödbe ragadtatva,
Előtted égve állunk;
Ki senki sem tagadtatva,
Mind egy köz atyát vallunk!

K A R:

Milliók ölellek egybe!
Csillag-boltról nézz reánk!
Mosolyogva mi atyánk!
Testvérek! e' csókot jegybe!

53

Kinek a' jó ég kedvezett,
'S egy igaz barátot nyert,
Ki hív párral ölelkezett,
Énekünkbe vegyen szert;
Ha bár egy lelket nevez még
A' föld-kerekén birva:
'S kitől megtagadta az ég,
Lopja-ki magát sírva.

K A R:

Hódoljon sympáthiának
A' földön minden nemzet!
Tronusához felvezet
Az egyetlen egy atyának.

Valami él, örömet szív
A' természet emlőin;
Eztet keresi minden szív,
Kinézése rózsa szín.
Csókot 's szőlö-töt adott ez,
'S halálig hív barátot;
Egy nyű is örömet érez,
'S a' cherúb istent látott.

K A R:

Ég, föld együtt indúljatok!
Keresni e' szent kútfőt.
Világ ismerj teremtőt!
Milliok leborúljatok!

Schillers Gedichte in ungarischer Übersetzung von 1836. Titelblatt und die Ode an die ersten Strophen der Ode an die Freude

gab, der den jeweiligen Text deutsch nicht, unter Umständen sogar nicht besser und leichter als ungarisch hätte lesen und verstehen können.[106]

Trotzdem erschien 1836 ein selbständiger ungarischer Schillerband (der erste in seiner Art) mit 38 Gedichten (darunter 9 Balladen). Dank der zunehmenden ungarischen Nachfrage nach Schillers Lyrik folgte diesem in den vierziger Jahren auch eine zweite Auflage.[107] Das große Interesse der Ungarn für Schillers Lyrik belegt auch die zeitgenössische Frequenz der ungarischen Übersetzungen mancher seiner Gedichte: Die für die zeitgenössische ungarische Sprache so fremden *Ideale* von Schiller erschienen zum Beispiel nach meinen Recherchen zwischen 1815 und 1837, im kurzen Zeitraum eines knappen Vierteljahrhunderts, in *sieben* (!)[108] verschiedenen Übersetzungen und diese zwischen 1815 und 1845 in *zehn* Veröffentlichungen. Gewiss gibt es kein fremdes Gedicht ähnlichen Umfangs an dem sich die poetischen Talente damals – vielleicht auch später – in einer so kurzen Zeit so oft versucht hätten. Man bewundert dabei die Entwicklung der Übersetzungskunst der Ungarn: Wie schwerfällig noch die ersten Varianten, z. B. die in der *Aurora* und in der *Hebe* (1823 und 1824) waren, wie man sich 1829 anstrengte, in einer Rohübersetzung nebst einer Studie die in der Muttersprache noch fremd anmutenden Sonderheiten der modernen Gedankenlyrik so deutlich wie möglich poetisch auszudrücken, mit welcher Leichtigkeit schließlich nach diesen Vorarbeiten die letzte von József Szenvey, einem der besonders produktiven Schiller-Übersetzer der zwanziger und dreißiger Jahre, 1837 verfasst wurde! Letztere ist ein echtes ungarisches Gedicht geworden. Das Spannungsfeld der „zerronnenen Ideale", der „heitern Sonnen", die der „Jugend Pfad erhellt" haben, und der „rauen Wirklichkeit" fand Eingang in die ungarische Poesie. Damit vermittelte der von seinen romantischen Zeitgenossen in der Literaturgeschichtsschreibung mit „Weimar" und Hochklassik" getrennte Schiller moderne Krisenef-

[106] Man denke dabei an das deutschsprachige Städtebürgertum im Königreich sowie an die u. a. von Mihály Vörösmarty kritisierten ungarischen Damen, die wegen mangelnder ungarischer Sprachkenntnisse damals nur deutsch lasen und deutsche Theater besuchten und für die z. B. der ungarndeutsche Schriftsteller, Carl Anton v. Gruber seine letzte Novelle mit ungarischer Thematik unter dem Titel „Margit" angeblich nur aus diesem Grund in deutscher Sprache verfasste. Siehe Schnittpunkte, Bd. 1, S. 210–211.

[107] Schiller Fridrik' Versei. Kiadta magyarul Soproni Fidler Ferenc [Friedrich Schillers Gedichte. Ungarisch hg. v. Ferencz Soproni Fidler]. (Nachgedichtet vom Herausgeber sowie von József Szenvey u. Ferenc Teleki). 1. u. 2. Aufl. Kolozsvár: Tilsch, 1836 u. 1845, 214 S.

[108] Ins Ungarische übers.: 1. Kis, János (Kis János versei [Gedichte]. Hg. v. Ferenc Kazinczy. 3 Bde. Pest: Trattner 1815, Bd. 1, S. 31–34); 2. Helmeczi, Mihály (Auróra, 1823, S. 75–78); 3. Teleki, Ferenc (Hébe, 1823, S. 228–231); 4. Dessewffy, József (Hébe, 1824, S. 137–140); 5. Rohübersetzung v. S. I. R. P. (in: Egy két jó szó a tanuló, kivált íróságra törekedő ifjúsághoz nálunk [Einige Worte an die studierende Jugend, vor allem an die, die den Schriftsteller-Beruf anstreben]. Tudományos Gyűjtemény [Wissenschaftliche Sammlung], 1829, Heft 11, S. 3–18, hier 12–15); 6. Soproni Fidler, Ferenc, (Versei, 1836, S. 84–87); 7. Szenvey, József (Auróra, Neue Folge, 1837, Bd. 6, S. 305–308.)

fekte an die junge ungarische Literatur, die sich diesem Lebensgefühl von Anfang an verbunden fühlte. Überhaupt ist es auffallend mit welchem Interesse man sich in den ungarischen romantischen Jahrzehnten den letzten Schillergedichten (des Öfteren sogar mit mehreren Nachdichtungen) zuwandte. Hinzugehören u. a. *Hero und Leander, Der Graf von Habsburg, Sehnsucht, Die Erwartung, Das Geheimnis, Der Alpenjäger, An die Freunde, Der Pilgrim, Das Lied von der Glocke, An Emma, Würde der Frauen, Des Mädchens Klage*, die Balladen von 1797/98 fast ausnahmslos und alles aus der späten und früheren Dichtung, was den sentimental-romantischen Rückzug aus der Wirklichkeit versprach. Jedenfalls wurde *Der Jüngling am Bache* bis 1842 *sechsmal* (!) ins Ungarische nachgedichtet,[109] das letzte Mal von Sándor Petőfi, dessen angehende Dichtung (bereits vor seiner Identifizierung mit Wilhelm Tell) eine ganze Reihe von Schiller-Adaptationen enthielt.

Von den trivialen Freuden an den ersten *Räuber*-Aufführungen in Ungarn und dem *Räuberlied*[110] über das romantische *Räuber*-Verständnis von Bajza und Toldy[111] bis zur Wilhelm-Tell-Aufführung im Ungarischen Nationaltheater im November 1848, bzw. von der trivialinteressierten Öffnung für Schiller über die klassizistische und romantische Anerkennung seines Œuvre bis zur ungarischen Vormärzbegeisterung für ihn[112] wurde er von den Ungarn in allen Epochen als ihr eigener Dichter geachtet und gefeiert.

5.

Ansichten, Urteile und Beziehungen sind im geistigen Leben nie deckungsgleich, gibt es ja zu dem, was erschlossen und in Besitz genommen werden soll, jeweils die unterschiedlichsten Wege, sind ja auch bei den gleichen Zielen die Ausgangspositionen notwendiger Weise grundverschieden. Meine Marginalien zum breiten rezeptionshistorischen Strom der deutschen Literatur in Ungarn sollten nun nachempfinden lassen, dass die deutsche Literatur der Goethezeit in ungarischer Sicht vor 1850 eine ganze Reihe von Abweichungen vom tradierten Literaturbild der historischen Germanistik aufweist. Die Frühromantik und E. T. A. Hoffmann waren daraus so gut wie ausgeklammert. Dafür verloren die Ungarn aus ihrem Blickfeld mit Sicherheit all das nicht, wofür seinerzeit auch die zeitgenössischen deutschen Leser schwärmten,

[109] Siehe die zweisprachige Bibliographie „Schiller Magyarországon" [Schiller in Ungarn], S. 95 f.

[110] Siehe in diesem Band Kap. „Schillers Räuberlied und seine Varianten auf fliegenden Blättern".

[111] Tarnói, László: Die Normen der Romantiker Ferenc Toldy und József Bajza für die Schiller-Rezeption und deren Wandlungen. In: Theorien, Epochen, Kontakte. Festschrift zum 60. Geburtstag von Prof. Dr. Antal Mádl. 2. Teil. Budapest: 1989, S. 7–16. (= Budapester Beiträge zur Germanistik, Bd. 20)

[112] Siehe in diesem Beitrag Kapitelteil „Lesarten und Narrative des »Wilhelm Tell«".

einerseits die sentimentale Modedichtung „der eleganten Welt“ und andererseits die riesige Menge der bunten Vielfalt der Flugblatt-Literatur, aus der – welch ein Glück! – die jüngere Romantik doch noch eine kleine Kostprobe auf die Germanistik tradierte. Schiller wurde in ungarischer Sicht von Goethe mit scharfen Konturen getrennt, sowohl von Kazinczy, der Zeit seines Lebens für den klassischen Dichterfürsten plädierte, wie auch von *allen anderen ungarischen Repräsentanten* jener Jahrzehnte, die Schiller für sich nicht bloß gewonnen, sondern sich deutsch und ungarisch (in zahlreichen Nachdichtungen) vor allem als ihr romantisches Schriftsteller-Vorbild in allen Entwicklungsphasen vor der Jahrhundertmitte auch zu eigen gemacht hatten.

Dabei ist es nicht zu verkennen, dass komparatistische Forschungen über Rezeptionsvorgänge grenzüberschreitenden bzw. interkulturellen Charakters nicht nur über die Rezipienten (dieses Mal also über die damaligen Ungarn) vermitteln, sondern auch zu einem differenzierteren Verständnis der jeweiligen Vorbilder beitragen, gegebenenfalls also auch zu neuen Erwägungen über deren Positionen in der deutschen und in der Weltliteratur.

Einschlägige Beiträge des Verfassers zur Rezeption der deutschen Literatur der Goethezeit in Ungarn bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts

Allgemeines

Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800–1850. 1. Teil: Deutsche und ungarische Dichter. [Hg.] Budapest: Eötvös-Loránd-Universität, 1987, 270 S. (= Budapester Beiträge zur Germanistik, Bd. 17).

Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800–1850. 2. Teil: Zeitschriften und Tendenzen. [Hg.] Budapest: Eötvös-Loránd-Universität, 1987, 273 S. (= Budapester Beiträge zur Germanistik, Bd. 18).

Typologische Verknüpfungen deutscher und ungarischer Dichtung in der ungarndeutschen Lyrik um 1800. In: Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum. Jg. 19, H. 1 1992, S. 35–48.

Parallelen, Kontakte und Kontraste. Die deutsche Lyrik um 1800 und ihre Beziehungen zur ungarischen Dichtung in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Kap. 6–8. Budapest: Germanistisches Institut der Eötvös-Loránd-Universität, 1998, S. 203–294.

Begegnungen mit J. W. Goethe

Magyar vándorok Weimarban. [Reisende aus Ungarn in Weimar.] In: Magyar Hírlap, Jg. 7, Nr. 232 (1974), Wochenendbeilage, S. 2.

„Er war in diesem Zeitalter der König der Seelen." Goethes Begegnungen mit Reisenden aus Ungarn. In: Budapester Rundschau, Jg. 16 (30. 8. 1982), Nr. 35, S. 10.

Goethe-Studien. Zum 150. Todestag des Dichters. [Hg. v. Tarnói, László u. Mádl, Antal.] Budapest: Eötvös-Loránd-Universität, 1982, 389 S. (= Budapester Beiträge zur Germanistik, Bd. 9)

Goethe und Ungarn. Begegnungen und Bilder. Versuch einer rezeptionshistorischen und imagologischen Bilanz. In: Goethe. Vorgaben, Zugänge, Wirkungen. Hg. v. Stellmacher, Wolfgang u Tarnói, László Frankfurt am Main / Berlin etc.: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2000, S. 223–242.

Begegnungen mit F. Schiller

Friedrich Schiller in ungarischer Sicht. In: Literatur zwischen Revolution und Restauration. Studien zu literarischen Wechselbeziehungen in Europa zwischen 1789 und 1835. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1989, S. 106–124.

Die Normen der Romantiker Ferenc Toldy und József Bajza für die Schiller-Rezeption und deren Wandlungen. In: Theorien, Epochen, Kontakte. Festschrift zum 60. Geburtstag von Prof. Dr. Antal Mádl. Hg. v. Szabó, János u. Szász, Ferenc. Bd. 2, Budapest: Eötvös-Loránd-Universität, 1989, S. 7–16. (= Budapester Beiträge zur Germanistik, Bd. 20)

Schiller-Lesarten und -Adaptationen in Ungarn in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. In: Berliner Beiträge zur Hungarologie, Bd. 9, Budapest / Berlin: 1996, S. 26–53.

Friedrich Schiller aus ungarischer Sicht. In: Miteinander. Bd. 5, Stuttgart: Ungarisches Kulturinstitut, 2005, S. 122–139.

Friedrich Schiller „a miénk [is] volt“. In: Filológiai Közlöny. Schiller olvasatok [Schiller Lesarten]. Budapest: 2010, Jg. 65, Nr. 2, S. 162–180. Dt. umgearbeitet „... er war [auch] unser.“ Ungarns Friedrich Schiller. In: Im Schatten eines anderen? Schiller heute. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010, S. 203–218.

Begegnungen mit der deutschen Romantik

Elidegenedés és romantika. Tendenciák és távlatok a német romantika mai kutatásában. [Entfremdung und Romantik. Tendenzen und Perspektiven in der gegenwärtigen Forschung der deutschen Romantik.] In: Helikon. Világirodalmi Figyelő. Jg. 21, Nr. 3–4 (1975), S. 407–421.

Die deutsche Literatur in Ungarn zur Zeit der Romantik. In: Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis. Sectio Philologica Moderna. Tom IX (1978), S. 3–17.

Deutsche und ungarische Romantik. Probleme einer vergleichenden Forschung. In: Impulse. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1981, S. 193–213. (= Impulse, Bd. 3)

Die Uhland-Rezeption in Ungarn. In: Lenau-Almanach 1976–1978. Eßlinger Vorträge 1977. Wien: 1978, S. 47–58. In Ungarn erschienen, in: Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800–1850. 1.Teil: Deutsche und ungarische Dichter. Budapest: Eötvös-Loránd-Universität, 1987, S. 209–226. (= Budapester Beiträge zur Germanistik, Bd. 17)

Die deutsche Literatur in Ungarn zur Zeit der Romantik. In: Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis. Sectio Philologica Moderna. Tom IX (1978), S. 3–17. Umgearbeitet u. erweitert in: Deutsche und ungarische Romantik. Probleme einer vergleichenden Forschung.

Wege

Ein Essay[1]

Was mag eigentlich ein Weg sein? Was soll ich darunter verstehen? Ich blättere in meinen Wörterbüchern und finde Leitwörter zu entsprechenden Synonymreihen wie Strecke, Straße, Bahn, Richtung, Methode, Verfahren – jeweils mit einer ganzen Reihe von sinnverwandten Vokabeln. Ich finde dazu auch Definitionen wie u. a. „festgetretene oder leicht befestigte Bahn zum Gehen“ oder auch „Strecke auf der man geht“ und viele ähnliche – manche unter Umständen auch in übertragenem Sinne. Sei der Weg demnach in engerem oder gar abstrakterem Sinne des Wortes nichts Weiteres als irgendeine Strecke mit Anfang, Ende und Richtungen? Ist z. B. ein Weg ins Freie, in die Heimat oder zu meinen Angehörigen in der Ferne nur als eine Art Straße zu begreifen? Bezieht er sich nicht vielmehr auf meine jeweilige Fortbewegung? Ist er dementsprechend in subjektiver Sicht – außer der man ja kaum eine andere haben mag – sinngemäß nicht gleichzeitig, ja sogar vor allem auch Gang, Wanderung, Ritt, Reise, Fahrt oder Flug irgendwohin, möglicher Weise auch bloß irgendwo?

Lassen Sie mich, Ungarn, die deutsche Sprache bewundern, wenn ich Ihnen hierzu schließlich noch die folgende rhetorische Frage stelle: Ist wohl im Deutschen der etymologische Zusammenhang zwischen Weg und Bewegung lediglich als bloßer Zufall zu verstehen, wobei Letzteres von seinem Präfix ‚Be-‘, und Suffix ‚-ung‘ gelöst sogar der Form nach mit dem ersten – mag es auch ‚Weg‘ oder ‚weg‘ heißen – voll übereinstimmt?

Die Wege – mögen diese von Menschen, Planeten oder gar Ameisen geleistet sein – sind nach meinem Verständnis nicht nur Bahnen, Straßen, Furten oder Schneisen, gerade, kreisförmige oder Zick-Zack-Linien, sondern stets auch Bewegungen im Raum. Ja nicht einmal nur dies, da ihre Bewältigung in dieser unserer Welt stets auch Minuten, Stunden, Tage, eventuell ein ganzes Menschenalter oder gar Äonen hindurch dauert, sind sie immer auch Bewegungen in der Zeit. Das hieße innerhalb unserer diesseitigen Koordinaten eigentlich mit einem Wort Leben. – Also alles. – Zumindest alles, was sich

[1] Der Lehrstuhl für deutsche Sprache und Literatur der Károli Gáspár Universität nahm sich 2015 vor, eine internationale Tagung unter dem Leitwort „Wege“ zu veranstalten. Vorliegender Text war hierzu am 14. 10. 2016 in der Aula der Philosophischen Fakultät mein Konferenzbeitrag. Als eine Art Abschiedsvorlesung soll er nun an dieser Stelle nicht nur meine Jahre an der Universität der Reformierten Kirche in Ungarn, sondern auch die beiden Bände meiner *Schnittpunkte* abrunden.

bewegt, also alles, was wir in der erlebten Wirklichkeit kennen. Ob noch mehr? Möglicherweise auch alles, was wir, Diesseitsmenschen, uns darüber hinaus nur erdenken, vorstellen und erahnen mögen, ja woran wir unter Umständen auch nur zu glauben im Stande sind.

Freilich wird man die Bedeutungs- und Konnotationsvielfalt verschiedener Wegverständnisse im Alltag kaum nachempfinden, bemüht man sich doch mit diesen, immer möglichst nur eine einzige genau umrissene Bedeutung auszudrücken. Umso mehr aber kann man die riesige Spannweite zwischen den Bedeutungsfeldern dieses Wortes in manchen erstklassigen deutschen Sprachkunstwerken erleben, ja durchqueren.

*

Gestatten Sie mir, dass ich Sie hierzu vorerst an zwei Gedichte des jungen Goethe erinnere und mich anschließend der Vielfalt seiner Wege zwischen Poesie und Wirklichkeit in den frühklassischen Jahren zuwende.

Wie für unsere Tagung geschaffen kreuzen sich in Goethes *Sturmlied* unzählige Wege. Vor allem verflechten sich da alle möglichen Realien eines tatsächlich erlebten eiskalten stürmischen Weges im Frühjahr 1772 irgendwo um Frankfurt, jedenfalls weit entfernt von jedem möglichen Obdach mit Stimmungen und Vorstellungen der aktuellsten geistigen Wege des jungen Genies. Ich zitiere daraus einige Verse aus dem ersten Teil. Achten Sie bitte dabei auf die simultane Ansprache der beiden Wege:

Wen du nicht verlässest, Genius,
Nicht der Regen, nicht der Sturm
Haucht im Schauer übers Herz.
Wen du nicht verlässest, Genius,
Wird dem Regengewölk,
Wird dem Schloßensturm
Entgegensingen,
Wie die Lerche,
Du da droben.

[...]

Umschwebet mich, ihr Musen, Ihr, Charitinnen!
Das ist Wasser, das ist Erde,
Und der Sohn des Wassers und der Erde,
Über den ich wandle
Göttergleich.

[...]

Da erscheint plötzlich ein Bauer, der im Gegensatz zum Dichter auf *seinem Weg*, dem dritten in der Hymne, gänzlich unbeeindruckt vom Sturm und Hagel, unbeirrt fortschreitet. Nur die Strecke war also die gleiche wie die von Goethe, aber nicht der Weg, der Gang, die Art und Weise der grundverschiedenen Bewegungen in Raum und Zeit. Der sich an die Götter messende, ja „göttergleich" gebärdende Goethe spannt sich an, um sich über den Schlammpfad der stürmischen Natur und des Lebens zu erheben. Den Bauern scheint dagegen in seinem Alkoholrausch außer den Gaben des Vaters Bromius, d. h. des Weingottes Dionysos um ihn her gar nichts anzugehen – weder in der geistigen noch in der materiellen Welt. Sein Weg markiert den der typischen – jeweils mit grotesken Zügen gezeichneten – unproduktiven Gegenfiguren der schöpferischen Geniehelden jener Jahre.[2] Viertens wird aber ins Gedicht sogar die entschiedene Ablehnung mancher bereits für überholt empfundenen *literarischen Wege* der deutschen Aufklärung[3] eingeblendet.

In den letzten Partien folgen erst Verse leidenschaftlicher Hochstimmung – endlich der Ausdruck letzter Kraftanwendung vor dem ersehnten Ziel in gebrochenen Sätzen und Ausrufen:

Wenn die Räder rasselten,
Rad an Rad rasch ums Ziel weg,
Hoch flog
Siegdurchglühter
Jünglinge Peitschenknall,
Und sich Staub wälzt',
Wie vom Gebirg' herab
Kieselwetter ins Tal,
Glühte deine Seel' Gefahren, Pindar,
Muth. – Glühte? –
Armes Herz!
Dort auf dem Hügel,
Himmlische Macht!
Nur so viel Gluth,
Dort meine Hütte,
Dorthin zu waten!

[2] Man denke an dieser Stelle bloß an die mit manchen grotesken Zügen den jeweiligen „Genies" entgegengesetzten Gestalten, so u. a. an *Weislingen* im „Götz"-Drama, an *Albert* im „Werther"-Roman, an die *Taube* in der lyrischen Allegorie (*Adler und Taube*), an den *Studiosus Wagner* im „Urfaust" oder als Symbolfigur aller unproduktiven „Antigenies" dieser literarischen Bewegung, an Lenz' „Hofmeister," an *Läuffer*, den Mann, der sich kastriert, und anschließend die liebenswürdig naive Lise heiratet. Grotesker kann man das Unproduktive kaum vor Augen führen.

[3] Die um die Mitte des 18. Jahrhunderts modischen „Wege" des deutschen Rokokos mit dessen Vorbildfiguren Anakreon und Theokrit.

Nun sei das Ziel, die Ankunft, das Höchste – zwar immer noch nicht erreicht – doch schon in Aussicht.

Unter unserem Aspekt ist das Besondere an diesem Goethe-Gedicht, dass darin die Wege des augenblicklich real Erlebten und des ideell Aufgefassten bzw. Erdachten auf vielerlei Weise ineinanderfließen, indem sie einander meistens gleichzeitig als Vergleichendes und Verglichenes gegenseitig metaphorisch bespiegeln.

Somit entstand die Geniehymne par excellence. Sie war in ihrer Art die erste in der deutschen Literatur, der bis Ende 1774 noch manche gefolgt sind.

*

Lassen Sie mich nun ein poetisches Bild auf Goethes Wegen zweieinhalb Jahre nach dem *Sturmlied* vergegenwärtigen.

Der junge Goethe saß am 10. Oktober 1774 in der „Postchaise", unterwegs von Darmstadt nach Frankfurt. Der Weg, die Strecke, die Entfernung betrug etwa 25 Kilometer. Die Fahrzeit durfte nach meinem Ermessen anderthalb bis zweieinhalb Stunden gedauert haben. Es war vermutlich bereits Spätnachmittag. Wegen der kürzer gewordenen herbstlichen Tage war daher größte Eile vonnöten, um noch vor Dunkelwerden anzukommen. Das Tempo der Fortbewegung war streckenweise in heute kaum vorstellbarem Maße unterschiedlich. Das alles wissen wir genau, denn Goethe fühlte sich veranlasst, die momentanen Eindrücke und Empfindungen bereits während dieses Weges, d. h. an Ort und Stelle während der Fahrt, wie bei der Wanderung in der Sturmhymne in freien Rhythmen festzuhalten.

Meine sehr verehrten Damen und Herren, ich versichere Ihnen, dass Sie, die den Weg von Darmstadt bis Frankfurt in einer Postkutsche im angehenden Herbst eventuell noch nicht zurückgelegt haben und es wohl auch nicht ausprobieren würden, um die merkwürdigen Umstände so einer Fahrt zu erfahren, dass Sie das auch nicht mehr unbedingt zu leisten brauchen. Wenn Sie nämlich das Goethe-Gedicht mit entsprechendem Einfühlungsvermögen lesen, werden sie alles mit eigenen Augen und Ohren, ja sogar am eigenen Körper miterleben. Da versuchen Sie sich nur in diese etwas wacklige Chaise auf der alten Landstraße hineinzuträumen und mit zwei, vier, eventuell sechs PS über Stock und Steine den steilen Hang hinabzurasen. Erleben Sie dann mit Goethe bei gleicher Pferdestärke auch den immer wieder plötzlich eintretenden, gewissermaßen auch beängstigenden Geschwindigkeitswechsel, wie es da heißt „den eratmenden Schritt mühsam Berg hinauf", wobei man den Wagen aufwärts am liebsten zu Fuß mitschieben würde. Nach der anstrengenden Leistung, den Höhepunkt des Weges erreicht, hält man mit Goethe tief durchgeatmet eine kurze Schnaufpause bei Bewunderung des herrlichen Panoramas und beim „schäumenden Trank". Plötzlich folgt dann erneut die hastige Eile ins Tal, wobei die

Sonne schon droht unterzugehen und bei aufsteigendem Nebel und zunehmender Dämmerung die Konturen der Naturbilder allmählich verschwimmen. Kurz vor dem Ziel hört man schließlich lautstark das Posthorn des Kutschers ertönen, um Ankunft und Empfang am Reiseziel zu verkünden.

Ohne Zweifel sind wir, Leser des 21. Jahrhunderts, dank dieser Verse bzw. ihrer authentisch vermittelten Bilder in all die momentanen Erlebnisse dieses Weges vom 10. 10. 1774 versetzt. Doch wird uns dabei merkwürdiger Weise wesentlich mehr als die heute bereits nahezu exotisch anmutende Kutschenfahrt zuteil, indem wir gleichzeitig den 25-jährigen Goethe, die Persönlichkeit des jungen Mannes zu jener Zeit aus allernächster Nähe vielseitig miterleben, dabei sogar das, was er an dem entsprechenden Herbstnachmittag von sich und von der Welt hielt.

Diese Art unteilbare Zweiheit der lyrischen Attitüden lässt schon der energische Aufforderungssatz, mit dem das Gedicht von der Heimfahrt anhebt, nachempfinden. „Spude dich, Kronos!" – lautet es hier. Das heißt einerseits ohne jeden Zweifel: Die Zeit ist dran, man beeile sich, der Weg nach Hause muss schnellstens geschafft werden. Da geht es aber gleichzeitig doch noch auch um viel mehr, nicht bloß um den etwa zweistündigen Weg nach Frankfurt, sondern auch um Goethe selbst, um sein Leben, seinen augenblicklich erlebten Lebensweg.

In einem rührenden Brief an die Mutter bekannte er, dass damals das „Unverhältnis des engen und langsam bewegten bürgerlichen Kreyses zu der Weite und [bitte beachten Sie das folgende Wort] Geschwindigkeit" seines „Wesens" ihn beinahe „rasend" gemacht habe.[4]

Von den Leiden dieser Art zeugt eine ganze Reihe von poetischen Bekenntnissen des Dichters bereits vor der Entstehung des Gedichts *An Schwager Kronos*. Dann soll aber der schrille Aufruf am Gedichtanfang nicht nur Pferde und Kutscher angetrieben haben. Dann ging es dabei auch, ja vor allem darum, die Beseitigung der riesigen Spannungen zwischen individuellen Veranlagungen und objektiven Welterlebnissen endlich hinter sich haben zu wollen.

Das gleichzeitige Erlebnis der beiden Wege erstreckt sich auf alle Details der kurzen Fahrt nach Frankfurt. Die Lebensfahrt-Empfindung schwingt bereits in der ganzen „bergab"-Strophe mit, wo uns bis vor deren letztem Vers eigentlich nur lauter Konkreta des bergab rasenden Wagens vor Augen geführt werden:

[4] Goethe an seine Mutter, den 11. 8. 1881. In: Goethe [Johann Wolfgang von]: Briefe und Tagebücher. Bd. 1. Hg. v. Hans Gerhard Gräf. Leipzig: Insel-Verlag, o. J., Nr. 256, S. 339.

[1] Spude dich, Kronos!
Fort den rasselnden Trott!
Bergab gleitet der Weg;
Ekles Schwindeln zögert
Mir vor die Stirne dein Zaudern
Frisch, holpert es gleich,
Über Stock und Steine den Trott
Rasch ins Leben hinein!

Hier allerdings mit dem plötzlichen Schlusswort dieser Strophe, „Rasch *ins Leben hinein*", werden freilich die Verflechtungen der poetischen Aussage erneut unmissverständlich deutlich.

Beim Lesen der Worte „Ekles Schwindeln zögert" fällt mir allerdings nebenbei ein, wie sehr Goethe zu jener Zeit, in seinen jungen Jahren vom Schwindligwerden geplagt war und im Zusammenhang damit ein anderer, äußerst schwieriger Weg, den er in den ersten Apriltagen 1770 im Turm des Straßburger Münsters Treppe für Treppe aufwärts leistete, um über diese seine Schwäche Herr zu werden.[5]

Man achte anschließend auch auf den letzten Vers der langsamen „bergauf"-Strophe:

[2] Nun schon wieder
Den eratmenden Schritt
Mühsam Berg hinauf!
Auf denn, nicht träge denn,

[und nun letzter Vers ebenda:]

Strebend und hoffend hinan.

Der Vers „Strebend und hoffend hinan" schließt sich zwar organisch an die Bilder des augenblicklich bis zum Verzweifeln langsamen Vorankommens auf einer steilen Wegstrecke, doch könnte es darüber hinaus – so glaub ich – gleichzeitig auch den zwischen 1770/71 und 1832 sechs Jahrzehnte hindurch währenden Lebensweg und dessen Spiegelungen im ganzen Œuvre des Dichters etikettieren.

Als dann der höchste Punkt auf dem Weg zwischen Darmstadt und Frankfurt mit Müh und Not erreicht worden ist, verflechten sich die beiden Wege, der der kurzen Fahrt und der eines ganzen Lebens mit Vergangenheit und

[5] Goethe, Johann Wolfgang von: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. 9. Buch. In: Goethe, Johann Wolfgang von: Poetische Werke. Autobiographische Schriften. Bd. I, Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1971, S. 404 f. (= Berliner Ausgabe, Bd. 13)

Zukunft, wenigstens wie man ihn augenblicklich vorstellt, Vers für Vers noch enger miteinander als davor, indem es heißt,

> [3] Weit, hoch, herrlich der Blick
> Rings *ins Leben hinein*;
> Vom Gebirg zum Gebirg
> *Schwebet der ewige Geist*
> *Ewigen Lebens ahndevoll.*

Hierbei geht es allerdings ganz eindeutig – wie dies im Weiteren auch mit den Textstellen des Abwärts- bzw. Heimfahrens untermauert wird – auch um die Vergegenwärtigung der Empfindung, im Leben das Höchste bereits erreicht zu haben. – Höher könne ja dieser Weg gar nicht mehr führen: *Götz von Berlichingen* ist dank der unzähligen Raubdrucke bereits so gut wie überall, wo man deutsch lesen kann, bekannt. *Werther* ist gerade herausgekommen, der Monolog des *Prometheus* und sein thematisches Gegenstück unter dem Titel *Ganymed*, an denen sich alsbald der Spinozastreit entfachen wird, sind vollendet. Der Verfasser wird bewundert, geachtet und geliebt. Freilich distanzieren sich auch einige von ihm und lehnen ihn und seine Werke naserümpfend oder gar gehässig ab. Auch das gehört dazu, eine Zelebrität ersten Ranges zu sein. Außerdem hat ihn ja Klopstock (eigentlich der einzige unter den Dichtern der älteren Generation, der von den jungen Stürmern und Drängern bewundert wurde) vor Kurzem in Frankfurt besucht, wohlgemerkt nicht Goethe ihn! Goethe hat ihn lediglich nach dem Besuch höflich bis Darmstadt begleitet. Auf diese Weise kam es eigentlich zum literarischen Postkutschenfahrterlebnis auf dem Rückweg nach Hause.

Die produktiven literarischen Kontakte gehen bereits weit über die Grenzen der „Brüder", wie sie in Straßburg und Frankfurt genannt werden, hinaus: Wege zu den ähnlich gesinnten jungen Göttingern sind bereits lebendig, erschien ja kurz zuvor in ihrem Organ *Der Wandrer* (das Gegenstück zum *Sturmlied*) sowie *Adler und Taube*, eines der Schlüsselgedichte zum Verständnis des Werther-Romans. Von noch größerer Bedeutung ist aber, dass sich Goethe bereits auch dessen bewusst ist, dass man in Deutschland nach diesen seinen Leistungen bis Ende 1774 nicht mehr so schreiben kann wie vor ihm, wenigstens wenn man in den Bereichen der literarischen Kommunikation etwas Bedeutendes, mit anderen Worten Werke von bleibendem Werte schaffen will.

Höher geht es wirklich nicht, – weder auf der holprigen Landstraße noch auf dem Wege der geistigen Leistungen im eigenen Leben. Alles Weitere sei nur noch Abwärtsrasen auf beiden Wegen. Ankunft, Ende, Vollendung seien geschafft. Darüber hinaus haben weder Fahrt noch Leben irgendeinen Sinn. Solange aber die Bilder beider Wege einander anfangs parallel bespiegelten (1.



15

Der Wandrer.

Wandrer.

Gott segne dich, junge Frau,
Und den säugenden Knaben
An deiner Brust!
Laß mich, an der Felsenwand hier,
In des Ulmenbaums Schatten,
Meine Bürde werfen,
Neben dir ausruhn!

Frau.

Welch Gewerbe treibt dich,
Durch des Tages Hitze,
Den sandigen Pfad her?
Bringst du Waaren aus der Stadt
Im Land' herum?
Lächelst, Fremdling,
Ueber meine Frage?

Wandrer.

Ich bringe keine Waaren
Aus der Stadt.

Schwül

109

Der Adler und die Taube.

Ein Adlerjüngling hob die Flügel
Nach Raub aus;
Ihn traf des Jägers Pfeil, und schnitt
Der rechten Schwinge Sennkraft ab!
Er stürzt' herab in einen Myrtenhain,
Fraß seinen Schmerz drey Tage lang,
Und zuckt' an Qual
Drey lange, lange Nächte lang;
Zuletzt heilt' ihn
Allgegenwärtger Balsam
Allheilender Natur.
Er schleicht aus dem Gebüsch hervor,
Und reckt die Flügel, ach!
Die Schwingkraft weggeschnitten!
Hebt sich mühsam kaum
Am Boden weg,
Unwürdger Raubbedürfniß nach,
Und ruht tieftraurend
Auf dem niedern Fels am Bach,
Und blickt zur Eich' hinauf,

Hin-

Titel und Anfänge zweier Goethegedichte im Musenalmanach der Göttinger Dichter von 1774

u. 2. Strophe), anschließend miteinander kreuzweise verflochten weiterliefen, (3. Strophe), hoben sie sich in den letzten drei – genau wie einst im *Sturmlied* – kaum mehr voneinander ab.

Auf diese Weise öffneten sich für die jeweiligen Adressaten vielerlei Interpretationsmöglichkeiten. Diese sind im Sinne unserer Tagung ebenfalls Wege, die vom kommunikativen Absender zu seinen Adressaten im 21. Jahrhundert führen, d. h. von Goethe zu uns. Die bescheiden leise artikulierte Frage hierzu lautet: Zu wie vielen unter uns eigentlich heute noch?

Ich zitiere hier vom Ausklang des Gedichtes die 5. Strophe (Fassung 1789) und die Originalfassung der letzten, der 7. Strophe:

	Bez. auf
[5] Ab denn, rascher hinab!	W. 1 u. 2[6]
Sieh die Sonne sinkt!	W. 1 (2)
Eh sie sinkt, / eh mich Greisen	W. 1 (2) / W. 2
Ergreift im Moore Nebelduft,	W. 2 u. 1
Entzahnte Kiefer schnattern	W. 1+2[7] / 2
Und das schlotternde Gebein.	W. 2
[…]	
[7] Töne Schwager, ins Horn;	W. 1 u. 2
Rassle den schallenden Trab,	W. 1
Dass der Orkus vernehme: Ein Fürst kommt,	W. 2
Drunten von ihren Sitzen	W. 2 (1)
Sich die Gewaltigen lüften. (Originalfassung)	W. 2 (1)

*

Schon der Besuch von Klopstock in Frankfurt mochte unmittelbar vor der Entstehung dieses Gedichts bestätigt haben, dass auf dem bislang geleisteten Wege bis Ende 1774 das Höchstmögliche bereits erreicht war. Umso mehr konnte Goethe das 13 Monate später empfinden. Als Dichtergenie war er ja nach Weimar eingeladen und als solches war er dort nach seiner Ankunft „von allen prafen Jungen bis zur Schwermerey geliebt."[8] Der neue Weg, den er *nach Weimar* und ab dem 7. 11. 1775 *in Weimar* eingeschlagen hat, versprach ihm

[6] Zeichenerklärung: W. = Weg; W.1 = erlebte Bild(er) während der in der Postkutsche zurückgelegten Strecke zwischen Darmstadt und Frankfurt; W.2 = erdachte Bild(er) der Lebensfahrt; (1), (2) = Jeweiliges (d. h. Kutschenfahrt bzw. Lebensfahrt) „halbwegs" miterlebt; Schrägstrich / trennt Teile der Verse voneinander.

[7] Siehe dazu meine Überlegungen im Abschnitt „Textvergleich 3" des Kapitels „Goethes »An Schwager Kronos« …" und ebenda die Anmerkung Nr. 53.

[8] Worte aus dem Brief des Kammerherrn Karl Ludwig von Knebel (1744–1834) nach Goethes Ankunft in Weimar am 7. 11. 1775 an Goethes Eltern.

auch alles, was er mit seinen Freunden in den vergangenen fünf Jahren vom Leben erwartete, so vor allem Wirkungsmöglichkeiten, Selbstbehauptung, seine Fähigkeiten im aktiven Handeln entfalten zu können, mit einem Wort das in der Geniezeit ersehnte *grenzenlose Leben*.

Das Höchste hat er ja in diesem Zusammenhang 1774/75 in Frankfurt nur in seinem *zweiten Leben*, wie er später einmal die Dichtung genannt hat,[9] erreicht. Jetzt sei die Zeit gekommen zu sein, vom zweiten Leben endlich den entscheidenden Schritt zum ersten zu machen.

Auf diesem neuen Weg wurde freilich – wie er selber sagte – „die Schriftstellerey dem Leben unter(ge)ordnet". Literarische Pläne größeren Umfangs wurden folgerichtig erst 10–15 Jahre später, vor allem in Italien (1786–1788) und mit Sicht auf die Erscheinung der ersten Werkausgabe (1788–1790) vollendet. Etwas Weniges an Lyrik wird nur noch geleistet, einige Verse aus der Gattung, die im Œuvre großer Sprachkünstler das Neue an Empfindungen am schnellsten und äußerst sensitiv reflektiert. Möglicherweise auch schneller als es dem Künstler bewusst war.

Der Leser wird dabei mit nagelneuen lyrischen Attitüden überrascht. Man begegnet schon im ersten Jahr nur noch lauter Fragen, und zwar echte Fragen, nicht mehr die rhetorischen aus der Zeit des *Sturmliedes* und des *Prometheus*. „Willst du immer weiterschweifen?" lautet nun eine der vielen. Der Fahrgast in der Postkutsche hätte 1772–1774 gewiss mit einem entschiedenen „Ja" geantwortet. Jetzt folgt die leise Ablehnung mit dem Wort: „Sieh das Gute liegt so nah!"

Ähnlich sind auch die vielen unschlüssig schwebenden Entweder-Oder-Strukturen in den Versen. Außerdem wird im Gegensatz zum einstigen Stürmen und Drängen plötzlich auch der „süße", der „stille Friede" des Öfteren verherrlicht, sogar das Wort „Schicksal" wird nun stellvertretend für objektive Wirklichkeit bzw. für die unausweichliche Notwendigkeit hoch anerkannt. Im ersten Leben schienen somit die Wege der Menschen doch nicht grenzenlos gewesen zu sein. Will man darin schöpferisch handelnd der jeweils bestmöglichen Leistung weiterhin treu bleiben, *müsse man auf das absolute Freiheitsverlangen der jungen Titanen verzichten*. So finden die Modalitäten des neuen Lebensweges allmählich wieder Eingang in die Dichtung, d. h. ins zweite Leben.

Die Bilanz wird erst 10 Monate nach der Ankunft in Weimar bereits in einem neuen Lebensfahrtgedicht unter dem Titel *Seefahrt* bewusst zum Ausdruck gebracht. Unter dem Zwang der Sturmböen experimentiert darin der Segler mit kluger Zick-Zack-Fahrt, um die – wie es da heißt – „gottgesandte Wechselwinde […] leise […] zu überlisten." Hinzugefügt lautet die ethische Konsequenz:

> Treu dem Zweck auch auf dem schiefen Wege.

[9] Goethe, Aus meinem Leben, S. 288.

Die im wirklichen Leben objektiv gegebenen Wege seien ja bei Weitem nicht deckungsgleich mit den sich vorgenommenen. Sich treu zu bleiben, hieße also, kluge Kompromisse machen. Um die früheren Geniepositionen so weit wie nur möglich zu retten, werden also schon nach einem knappen Jahr in Weimar (so widerspruchsvoll dies auch zu sein scheint) manche von deren fundamentalen Ideenträgern aufgegeben.[10]

Sie werden im Spiegel der Lyrik auf dem neuen Weg Jahr für Jahr, Schritt für Schritt aufgegeben. Und was blieb denn in den lyrischen Bekenntnissen um 1780, d. h. nach einem knappen halben Jahrzehnt, inmitten der frühklassischen Entwicklung aus den vielen Wegen des einstigen *Sturmliedes* noch erhalten? Alle neuen Wege des einst als *grenzenlos erdachten und empfundenen Lebens* führen nun laut Titel eines der bekanntesten Gedichte zwischen die *Grenzen der Menschheit*, d. h. zwischen die eisernen Grenzen von Raum und Zeit. *Der Sturm* ist nun Gottesgabe. *Der Dichter* sieht ihm nun mit höchster Demut entgegen. Die Verhaltensweise des *göttergleichen Dichtergenius* ist nun in allen Details nur noch eine Karikatur des Genies, dem man etwas später, 1790 auch in Tasso, dem „gesteigerten Werther", wieder begegenet:

Denn mit Göttern
Soll sich nicht messen
Irgendein Mensch.
Hebt er sich aufwärts
Und berührt
Mit dem Scheitel die Sterne,
Nirgends haften dann
Die unsichern Sohlen,
Und mit ihm spielen
Wolken und Winde.

Allein der ehemalige unkultivierte und keiner Bildung geeignete *Antigenietyp* bleibt immer noch der alte, er klammert sich nur an das rein Materielle, stets unverändert wie früher, so später auch im ganzen Œuvre ohne jede Hoffnung auf einen geistigen Aufstieg:

Steht er mit festen
Markigen Knochen
Auf der wohlgegründeten,
Dauernden Erde,
Reicht er nicht auf,

[10] Eine ausführlichere Besprechung über Goethes geistige Neuorientierung 1775–1776 im Spiegel seiner Gedichte siehe in diesem Band unter dem Titel „*»Du hast für uns das rechte Maß getroffen«* – Goethes Lyrik am Anfang des ersten Weimarer Jahrzehnts".

Nur mit der Eiche
Oder der Rebe
Sich zu vergleichen.

Auf dem Weg der Suche nach einem menschenwürdigen Leben lautet 1783 plötzlich der Satz: „Edel sei der Mensch / hülfreich und gut!" Und alsbald repräsentiert sich auch das daraus folgende sittliche Ideal in der Gestalt der Iphigenie.[11] Der komplizierte Weg der allmählichen Distanzierung von der Geniezeit und deren Vorstellungen ist damit vollendet. Aus Italien zurückgekehrt liest der Verfasser des *Götz von Berlichingen* die *Karl-Moor-Tragödie* eines jungen Dramatikers und versteht ihn nicht, nach eigenem Geständnis, habe sie ihn sogar „äußerst angewidert"[12]

Was auch immer auf Goethes unterschiedlichsten Wegen und überraschenden Wendungen vor und nach der *Iphigenie* (1787) bzw. vor und nach der ersten achtbändigen Werkausgabe (1788–1790) ungebrochen stets erhalten blieb, war die konsequente Suche nach dem jeweils Höheren in seinen Leistungen und Erkenntnissen, wie sie z. B. in allen Etappen der 60-jährigen Entstehungsgeschichte des *Faust* nachzuweisen ist.[13]

*

Schließlich hatte ich vor, im Rahmen der Konferenzthematik auch meine Wege zu manchen Texten nicht zu unterdrücken. Und in der Tat habe ich das eigentlich ja nicht getan. Goethes lyrische Kunst zog mich zeit meines Lebens in ihren Bann und auch seine frühklassische Distanzierung vom Sturm und Drang hat mich seit den 1970er Jahren tief beeindruckt, natürlich mit deren Krönung: mit dem *Göttlichen* und der *Iphigenie*. Seither verstehe ich den größten ungarischen Klassizisten, dass er seiner Tochter ihren Namen gab. Laufend ändern sich die Zeiten, nicht minder die Lesarten historisch entstandener Texte: Ich glaube, vor vier bis fünf Jahrzehnten gab es hierzulande noch so manche

[11] Ich erlebe immer wieder als ein geistesgeschichtliches Wunder, wie sich die vielen individuellen „Wege" der deutschsprachigen geistigen Elite unterschiedlichster Tendenzen und verschiedensten Alters in den achtziger Jahren plötzlich annähern. Man denke z. B. an Lessings letzte Botschaft von 1780 („Erziehung des Menschengeschlechts" § 85), Goethes „Das Göttliche" von 1783 und seine „Iphigenie" von 1787, an Schillers Freudenode von 1785 sowie u. a. an Immanuel Kants „kategorischen Imperativ" von 1788 in seiner „Kritik der praktischen Vernunft".

[12] Goethe, Johann Wolfgang von: Biographische Einzelheiten. In: Goethe, Johann Wolfgang von: Poetische Werke. Autobiographische Schriften. Bd. IV, Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1964, S. 402. (= Berliner Ausgabe, Bd. 16)

[13] Man müsste sich eben die Mühe geben, jeweils auch *die unzähligen Wege der Leser* im letzten Vierteljahrtausend zu Goethe und zu seinen Wandlungen im Spiegel seiner Werke in Betracht zu ziehen. Wie weit dies überhaupt zu leisten sei, bleibt hier notwendiger Weise eine offene Frage. Man bedenke dabei nur, wie schwer überschaubar *allein* die vielen „wissenschaftlichen Wege" bzw. Zugänge der Germanisten zu Goethe in den vergangenen zwei Jahrhunderten, etwa von Viktor Hehn bis Erich Trunz, sein dürften.

meiner Generation, die sich (nicht anders als ich mich) u. a. von der *Seefahrt*-Aussage „Treu dem Zweck auch auf dem schiefen Wege“ in besonderem Maße angetan fühlten.

Zum Schluss möchte ich es damit bewenden lassen, dass ich in den vergangenen sechs Jahrzehnten viele Texte mehrmals gelesen habe und in den meisten davon vermutlich teils wegen der besonderen Qualität teils aber wegen meiner eigenen Wege jedes Mal etwas Neues vorfand. Meine Faust-Lektüren könnte ich ab 1954 in drei längere Phasen unterteilen. In den letzten Jahren haben mich ganz besonders die letzten Partien der *Anmutigen Gegend* und deren Zusammenhänge mit den Schlussversen des zweiten Teiles angesprochen, an denen ich früher merkwürdiger Weise unachtsam vorbeiging. Dass der Gehalt dieser Textstellen für Goethe in seinen letzten Lebensjahren besonders wichtig war, beweisen in seiner Alterslyrik die vielen intertextuellen Beziehungen ähnlichen Gehalts, ja sogar in manchen gleichzeitig verfassten Prosaschriften. Zum Abschied biete ich nun in diesem Sinne den ersten Absatz zu einer wissenschaftlichen Abhandlung Goethes von 1825 an:

> Das Wahre, mit dem Göttlichen identisch, lässt sich niemals von uns direkt erkennen, wir schauen es nur im Abglanz, im Beispiel, Symbol, in einzelnen und verwandten Erscheinungen, wir werden es gewahr als unbegreifliches Leben, und können dem Wunsch nicht entsagen, es dennoch zu begreifen.[14]

[14] Goethe, Johann Wolfgang von: „Versuch einer Witterungslehre. Einleitendes und Allgemeines“ (1825). In: Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Bd. 13. Naturwissenschaftliche Schriften I. Hg. v. D. Kuhn u. R. Wankmüller. München: Verlag C. H. Beck, 1994, S. 305. (= Hamburger Ausgabe, Bd. 13)

L'Harmattan France-Hongrie, Collection Károli

Anikó Ádám, Enikő Sepsi, Stéphane Kalla (eds.): *Contempler l'infini*

Tibor Fabiny, Sára Tóth (eds.): *The King James Bible (1611–2011). Prehistory and Afterlife*

Katalin G. Kállay, Mátyás Bánhegyi, Ádám Bogár, Géza Kállay, Judit Nagy, Balázs Szigeti (eds.): *The Arts of Attention*

Katalin G. Kállay, Nóra D. Nagy, Elizabeth Walsh, Ádám Fónai, Béla Erik Haga, Péter Káplár, Krisztina Milovszky, Gergely Molnár, Dorina Obrankovics, Tamás Szanyi (eds.): *This is Just to Say. A Collection of Creative Student-Responses*

György Kurucz (ed.): *Protestantism, Knowledge and the World of Science*

Brigitte Geißler-Piltz, Éva Nemes, Sijtze de Roos (eds.): *Inspire and Be Inspired. A Sample of Research on Supervision and Coaching in Europe*

Johanna Domokos: *Endangered literature. Essays on Translingualism, Interculturality, and Vulnerability 2018*

Tímea Kovács: *Code-Switching and Optimality*

Viktória Semsey (ed.): *National Identity and Modernity 1870–1945. Latin America, Southern Europe, East Central Europe*

Anita Czeglédy, Géza Horváth (Hg.): *Inspirationen III – Wege*

Renáta Raáb: *Austria's Schleswig Policy 1848–1852*

Anita Czeglédy, Anikó Szilágyi-Kósa (Hg.) unter Mitarbeit von József Fülöp: *Geopoetische Reisen in Mitteleuropa. Studien zur Sprache und Kultur*

Krisztina Kovács: *La relation poétique entre l'oeuvre d'Yves Bonnefoy et celle de Paul Celan*

Ádám Bethlenfalvy: *Living through extremes in process drama*

Marcus Kracht: *Knowledge and Material Culture. How much knowledge can we afford?*

Anikó Daróczi, Enikő Sepsi, Miklós Vassányi (eds.): *Initiation into the Mysteries. A Collection of Studies in Religion, Philosophy and the Arts*

Judit Mudriczki: *Shakespeare's Art of Poesy in* King Lear. *An Emblematic Mirror of Governance on the Jacobean Stage*

Zoltán Literáty: *Rhetorical Preaching. Studies in Rhetoric, Homiletics & Preaching*

László Tarnói: *Schnittpunkte. Band 1. Literarisches Leben des deutschsprachigen Ungarn um 1800*

Anita Rákóczy, Mariko Hari Tanaka, Nicholas E. Johnson (eds.): *Influencing Beckett / Beckett Influencing*

Johanna Domokos, Enikő Sepsi (eds.): *Poetic Rituality in Theater and Literature*

Mátyás Bánhegyi, Dóra Bernhardt, Judit Nagy, Enikő Sepsi, Miklós Vassányi (eds.): *Minorities in Canada. Intercultural Investigations*

Anita Czeglédy, József Fülöp, Géza Horváth (Hg.): *Inspirationen IV – Klänge*

Pál Heltai: *Hungarian–English Contrastive Linguistic Studies*

Czeglédy Anita – Fülöp József – Horváth Géza (Hg.): *Streben und Dienst 25 Jahre Germanistik an der Károli*

Furkó Péter: *An Interdisciplinary Approach to Discourse-Pragmatic Variation in English*

Árpád Kékesi Kun: *Ambiguous Topicality. A Philther of State-Socialist Hungarian Theatre*

Tamás Juhász (ed.): *Art in Urban Space. Reflections on City Culture in Europe and North-America*

L'Harmattan France
5-7 rue de l'Ecole Polytechnique
75005 Paris
T.: 33.1.40.46.79.20
Email: diffusion.harmattan@wanadoo.fr

L'Harmattan Italia SRL
Via Degli Artisti 15
10124 TORINO
Tél: (39) 011 817 13 88 / (39) 348 39 89 198
Email: harmattan.italia@agora.it

Cover design: László Kára
Copy editor: Emese Juhász
Layout editor: Gábor Kardos
Printing: Prime Rate Ltd.
Manager: Péter Tomcsányi

Vorliegender Band bietet einen Einblick in die ‚Werkstatt' eines Germanisten und Hungarologen. Er enthält diverse Studientexte zu Forschungsprojekten und von wissenschaftlichen Kolloquien sowie Universitätsvorlesungen und sonstigen Vorträgen mit Themenschwerpunkten aus der deutschen und ungarischen Lyrik vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Das Untersuchungsinteresse dabei galt vor allem epochalen Wandlungen der lyrischen Welterlebnisse: In dem Sinne thematisieren diese Texte u. a. Innovationen der angehenden Barocklyrik, Eigenheiten der synchronen Blüte des vielfältigen poetischen Angebotes in der Goethezeit und darüber hinaus aber auch Parallelen und gegenseitig fruchtbare Beziehungen in der Entwicklung der deutschen und ungarischen Dichtung bis zur nahen Vergangenheit. Hierbei kommt dem Problemkomplex Nachdichtung (dieses Mal auch als Kulturtransfer in Forschung und Lehre) wiederholt eine besondere Bedeutung zu. Der deutsch-ungarischen Thematik nicht widersprechend widmet sich der Autor dem Gedenken des Begründers der Auslandshungarologie, dem 1926 in Berlin verstorbenen Prof. Robert Gragger und seinem Œuvre. Zur Schärfung der Konturen der literaturhistorischen ‚Schnittpunkte' hat in diesem Band auch die simultane (germanistische und hungarologische) Sicht des Verfassers beigetragen.





